Friedrich von Hardenberg (Novalis) und sein Verhältnis zur erzählenden Dichtung

DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Hansischen Universität

vorgelegt von

ERNST GUENTHER
aus Hamburg

Hamburg 1938

1. Gutachter: Professor Dr. R. Petsch

2. Gutachter: Professor Dr. H. Noack

Tag der mündlichen Prüfung: 5. Februar 1938.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Druck: A. Preilipper, Hamburg 11, Admiralitätstr. 16 / Fernruf 36 50 89

STOFFGESTALTUNG.

Seite

Einleitung: Aufgabe und Gang der Arbeit 5

Hauptteil:

A. 1. Periode bis Sommer 1799
Die Abhängigkeit vom „Wilhelm Meister“ 7

I. Die Form des Fragments 8
II. Goethe — Novalis 9
III. Erster Versuch einer Romantheorie 10
IV. Die Fragmente 12
a) Über Kunst im allgemeinen 12
b) Über Poesie 13
c) Über Erzählkunst 17
1. Sprache. 2. Stil. 3. Darstellung. 4. Aufbau. 5. Form. 5a. Märchen.

B. 2. Periode vom Sommer 1799 bis zum Tode 1801
Die Abkehr vom „Wilhelm Meister“ 30

I. Die Fragmente über den „innern Sinn“ 31
II. Goethe — Novalis 33
III. Novalis als sentimentalischer Dichter 35
IV. Novalis' romantische Form 36
V. Der „Heinrich v. Ofterdingen“ 38

Schlußteil: Ausblick 43

Literaturverzeichnis 45

EINLEITUNG.

Jeder ernsthafte Versuch, eine geistige Bewegung zu kennzeichnen, begegnet am Anfang der Schwierigkeit, sie abzugrenzen von dem, was vorher war. Eine geistesgeschichtliche Darstellung wird sich nicht damit begnügen, das aufzuzeigen, was zwei aufeinander folgende geistige Bewegungen voneinander unterscheidet, vielmehr wird sie versuchen, die lebendige Verbindung deutlich zu machen, die zwischen allen Zeitaltern besteht.

Die Kontinuität der geistigen Entwicklung ist eine Tatsache, deren sich die Träger der einzelnen Bewegungen nicht immer bewußt sind; wieweit indes die Romantiker sich der Klassik verpflichtet fühlten, bewies ihr oberstes Gesetz, in dem sie sich im Anfang alle einig waren: Die Verehrung Goethes, als des „wahren Statthalters des poetischen Geistes auf Erden", der den „Wilhelm Meister" geschrieben hatte.

Der erste, der sich dieser „Statthalterschaft" Goethes entzog, war Novalis. Die Beurteilung seines „Heinrich v. Ofterdingen" als eines Manifests gegen den Wilhelm Meister hat stets geschwankt. Aus begreiflichen Gründen; denn eine Unmenge von Zeugnissen, die Novalis in seinen Fragmenten, Tagebuchblättern und Briefen niederlegte, sind teils für den Wilhelm Meister, teils gegen ihn gerichtet; der „Ofterdingen" selbst aber ist Fragment geblieben, ließ also wohl die endgültige Deutung nach *einer* dieser beiden Richtungen offen. Klarheit kann erst die Verwertung der Ergebnisse bringen, die aus der chronologischen Anordnung der Fragmente und ihrer vorsichtigen Interpretation hervorgehen.

Ein großer Mangel aller bisherigen wesentlichen Arbeiten über Novalis bestand gewiß darin, daß in ihnen die chronologische Methode vernachlässigt, wenn nicht außer acht gelassen war. Dieser Vorwurf ist wenigstens den Arbeiten nicht zu ersparen, die nach dem Erscheinen des Havensteinschen Buches[1] verfaßt wurden. So konnte z. B. Gloege[2] von Novalis behaupten, „er trat als ein Fertiger auf. Von einer Entwicklung in seiner Produktion ist kaum die Rede."

---

[1] E. Havenstein, Friedrich v. Hardenbergs ästhetische Anschauungen, Berlin 1909.

[2] G. Gloege, Novalis' Heinrich v. Ofterdingen als Ausdruck der Persönlichkeit, Leipzig 1911.

Wir werden in unserer Arbeit zu einer gegenteiligen Ansicht gelangen, wesentlich auf Grund der Neuausgabe von Novalis' Schriften von Paul Kluckhohn, in der das chronologische Prinzip so weit wie möglich durchgeführt wurde; Kluckhohns Methode ermöglicht uns die Einteilung unserer Arbeit, wonach wir für Novalis zwei Entwicklungs-Perioden ansetzen. Die Fragmente aus der ersten Periode (bis zum Sommer 1799) zeigen, wie Novalis besonders an dem Vorbild des „Wilhelm Meister" versucht, sich seine Anschauungen über die Dichtkunst zu bilden. Die zweite Periode, bis zu Novalis' frühem Tode 1801, die mit der Bekanntschaft mit Tieck beginnt, vertieft, bei Erwachen der eigenen Produktivität, Novalis' Anschauungen und führt zur Ablehnung des „Wilhelm Meister". Diesen Bruch zu erklären, muß ein wichtiger Teil unserer Aufgabe sein, weil wir daran die Eigenheit der Hardenbergschen Anschauungen über unseren Gegenstand glauben deutlich machen zu können.

HAUPTTEIL.

A. 1. PERIODE BIS SOMMER 1799.

Die Abhängigkeit vom „Wilhelm Meister".

„Soviel versichere ich Dir heilig — daß es mir ganz klar schon ist, welcher himmlischer Zufall ihr Tod gewesen ist — ein Schlüssel zu allem — Ein wunderbar-schicklicher Schritt." So schrieb Novalis am 13. 4. 1797 an Friedrich Schlegel nach Jena (Werke Bd. IV 196 f.). Beide hatten die Absicht gehabt, den Sommer gemeinsam in Jena zu verbringen. Jetzt, nachdem ihm seine junge Braut gestorben war und nichts mehr in dieser Welt ihn zu halten schien, beherrschte Novalis nur noch der Gedanke, ihr nachzusterben, um der Welt das Beispiel einer Liebe bis in den Tod zu geben. Jetzt litt es ihn nur in der Nähe ihres Grabes. „Aus der Heiligkeit des Schmerzes, der innigen Liebe und der frommen Todessehnsucht erklären sich sein Wesen und alle seine Vorstellungen[1]." Novalis' Tagebuch gibt uns Aufschlüsse über die Kämpfe, die sein Wille zum Tode mit dem natürlichen Trieb zum Leben in seinem Innern führte. Die Stimmungen und Eindrücke, die Novalis am Grabe Sophiens empfing, hat er in seinem Tagebuch niedergelegt. Am 13. Mai 1797 schrieb er: „Abends ging ich zu Sophien. Dort war ich unbeschreiblich freudig — aufblitzende Enthusiasmusmomente — das Grab blies ich wie Staub vor mich hin — Jahrhunderte waren wie Momente — ihre Nähe war fühlbar — ich glaubte, sie solle immer vortreten." (IV, 285.) Es ist das für Novalis entscheidendste Erlebnis, das Erlebnis, an dem er zum Romantiker und zum Dichter wurde[2]. Hier empfing Novalis die Gewißheit, daß ihn der Tod nur für kurze Zeit von seiner Geliebten trennen könnte. Er fühlte sich jetzt auch in der jenseitigen Welt heimisch, der Tod galt ihm nur als das Tor zu der neuen Welt, in der er wieder mit der Geliebten vereint sein würde, ja „für den Liebenden ist der Tod eine Brautnacht — ein Geheimnis süßer Mysterien[3]." (IV, 378.)

---

[1] Biographie des Novalis von Ludwig Tieck. Novalis' Werke, Bd. IV, S. 452.

[2] Vgl. Obenauer, Hölderlin-Novalis, S. 186. Vgl. Kluckhohn, Novalis' Schriften, Bd. 1, S. 25. — Auch hier ist Gloege anderer Ansicht: „Daß der Tod seiner Braut, über den er anfangs ganz außer sich war, lange nachgewirkt hätte, kann man nicht sagen." Gloege, S. 116.

[3] Betrachtung vom Frühsommer 1797.

Diese unerschütterliche Gewißheit von der Wiedervereinigung mit seiner Geliebten in einer anderen Welt gab Novalis doch wieder neue Kraft und neuen Lebensmut. Bald stand er dem Diesseits nicht mehr teilnahmslos gegenüber. Er beschäftigte sich jetzt viel mit Fichte, Kant und Eschenmayer, mit den Arbeiten Schellings, und mit dem holländischen Philosophen Hemsterhuis. Daneben aber las er immer wieder in „Wilhelm Meisters Lehrjahren", wie seine Tagebuchnotizen ausweisen. In dieser Zeit schrieb Novalis in der Form von Fragmenten die Gedanken auf, die ihm bei der Lektüre seines Lieblingsbuches kamen. Und als Fragmente erschienen sie, zum großen Teil, wieder in der Sammlung „Blüthenstaub", die Novalis als einen Beitrag zum ersten Heft des Athenäums im Februar 1798 an A. W. Schlegel sandte. Das Fragment hatte Friedrich Schlegel zur Form der romantischen Darstellung kat' exochen erhoben. Im Athenäum spricht er es aus: „Ein Fragment muß gleich einem Kunstwerk von der umgebenden Welt ganz abgesondert sein und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel[4]." Fr. Schlegel machte eine Tugend aus seiner Schwäche, selbst nicht zusammenhängend produzieren zu können: „Ganze Werke zu schreiben, ist ungleich bescheidener . . . Aber Gedanken, einzelne Gedanken sind gezwungen, einen Wert für sich haben zu wollen, und müssen Anspruch darauf machen, eigen und gedacht zu sein." Daß Novalis in der Hochschätzung des Fragments mit Fr. Schlegel übereinstimmte, ist uns aus seinen eigenen Zeugnissen ersichtlich. „Mein Wesen besteht aus Augenblicken", schrieb er an seinen Bruder Erasmus. (IV, 61.) Und in einer Fragmentensammlung von 1798: „Vielleicht habe ich meine glücklichen Ideen dem Umstande zu danken, daß ich einen Eindruck nicht vollkommen gegliedert und durchgängig bestimmt empfange, sondern durchdringend in *einem* Punkte, unbestimmt und ablosut fähig" (II, 330). Wie die Gedanken empfangen waren, so wurden sie wieder dargestellt: nicht logisch untereinander verbunden, als Teile eines größeren Ganzen, sondern unzusammenhängend, als Augenblickseinfälle, die das Gespräch, die Unterhaltung eingegeben hatte, und denen die Sprechenden nachgejagt waren, bis sie sie in, häufig leider überspitzte, Formulierungen eingefangen hatten, dabei immer darauf bedacht, den Gedanken ihre weitausstrahlende Bedeutung zu bewahren. Bildete doch das Gespräch einen wesentlichen Bestandteil ihrer geistigen Produktion. Sie nannten das Symphilosophieren und Sympoetisieren, entzündeten sich gegenseitig an ihren Gedanken und begeisterten sich an der Schnelligkeit und Beweglichkeit ihres Denkens; es ist eine Art Ästhetizismus des Denkens, der sich in den Fragmenten, besonders Fr. Schlegels, häufig niedergeschlagen hat. Aber Novalis war ehrlicher gegen sich selbst als Fr. Schlegel. Er verhehlte es sich nicht, daß in dieser sprunghaften Art zu denken eine große Gefahr liege. „Wer addieren könnte und wollte nichts tun, als aufs Geratewohl

[4] Athenäum, I. Bd., 2, Stück, S. 54.

herumaddieren, der gliche jenem, der denken könnte und aufs Geratewohl herumdächte (wie ich z. B.!). Beide täten wohl, wenn sie sich Regeln ihres Verfahrens erfänden, sich Fertigkeit, nach diesen Regeln zu verfahren, erwürben . . ." Doch „Als Fragment erscheint das Unvollkommene noch am erträglichsten — und also ist diese Form der Mitteilung dem zu empfehlen, der noch nicht im Ganzen fertig ist — und doch einzelne merkwürdige Ansichten zu geben hat" (IV, 379)[5]. An der Philosophie und Mathematik versuchte Novalis sich zum systematischen, zusammenhängenden Denken zu erziehen. Aber eine Unmenge von Fragmenten und Notizen sind schließlich doch das Ergebnis der Beschäftigung Hardenbergs mit den Wissenschaften und der theoretischen Betrachtung der Dichtkunst geblieben.

Der „Wilhelm Meister".

Novalis bewunderte von Hause aus Goethes „Wilhelm Meister" und studierte an diesem Roman die Kunst der Darstellung. „Eine merkwürdige Eigenheit Goethes" bemerkte Novalis „in seinen Verknüpfungen kleiner, unbedeutender Vorfälle mit wichtigen Begebenheiten" und sah darin seine Absicht, „die Einbildungskraft auf eine poetische Weise mit einem mysteriösen Spiel zu beschäftigen." (II, 19.) „Der Darsteller muß alles darstellen können und wollen. Dadurch entsteht der große Stil der Darstellung, den man mit Recht an Goethe so sehr bewundert." (II, 19.) Auch ihm ganz fremde, uninteressante Gegenstände muß der Dichter mit Fleiß studieren, um sie mit Muße darstellen zu können. Noch ist für Novalis „der Sitz der eigentlichen Kunst lediglich im Verstande. Phantasie, Witz und Urteilskraft werden nur von ihm requiriert" (II, 405), denn der Verstand konstruiert nach einem eigentümlichen Begriff. So ist „‚Wilhelm Meister' ganz ein Kunstprodukt — ein Werk des Verstandes" und „Goethe ist ganz praktischer Dichter . . ." (II, 404), d. h. er besitzt die Fähigkeit, sein „Künstlertalent" verstandesmäßig zu lenken und entgeht so der Gefahr, sich von der Begeisterung zu Überspannungen verleiten zu lassen[6]. Novalis schätzt an Goethe „einen natürlich ökonomischen und einen durch Verstand erworbenen edeln Geschmack". An Goethes physikalischen Studien wird es Novalis „recht klar, daß es seine Neigung ist, eher etwas Unbedeutendes ganz fertig zu machen — ihm die höchste Politur und Bequemlichkeit zu geben, als eine Welt anzufangen und etwas zu tun, wovon man voraus wissen kann, daß man es nicht vollkommen ausführen wird, daß es gewiß ungeschickt bleibt, und daß man es nie darin zu einer meisterhaften Fertigkeit bringt." (II, 404.) An Goethes Verstand „kann man die Gabe zu abstrahieren in einem neuen Lichte kennen lernen. Er abstrahiert mit einer

---

[5] Strich lehnt die Form des Fragments allerdings ab: „. . . wenn man hier von einer Form sprechen darf, wo es sich in Wirklichkeit um die Vernichtung der Form handelte." — Strich, Deutsche Klassik und Romantik, München 1922, S. 202.

[6] Vgl. Hölderlin: „Da wo die Nüchternheit dich verläßt, ist die Grenze deiner Begeisterung."

seltenen Genauigkeit, aber nie, ohne das Objekt zugleich zu konstruieren, dem die Abstraktion entspricht." (II, 405.) „An Strenge steht Goethe wohl den Alten nach, aber er übertrifft sie an Gehalt . . . Sein ‚Meister' kommt ihnen nah genug, denn wie sehr ist er Roman schlechtweg, ohne Beiwort." (II, 406.) Für alles war der „Wilhelm Meister" das Exempel. In der Breite der eingestreuten didaktischen und kritisch betrachtenden Partien des Goetheschen Romans erblickte Novalis den Beweis dafür, daß „die natürliche Poesie (dazu rechnete Novalis den Roman, im Gegensatz zur künstlichen zweckbestimmten Poesie, wie Fabel, Allegorie usw.) oft ohne Schaden den Schein der künstlichen, der didaktischen, haben kann. Es muß aber nur zufällig, nur frei damit verknüpft sein." (II, 359.) In der ruhigen, abgeklärten Schau des großen Epikers, der bei den unwichtigen wie bei den großen Begebenheiten gleichmäßig verweilt, sah Novalis eine absichtliche Haltung des Dichters, das gewöhnliche Leben zu romantisieren.

Erste Romantheorie.

Wenn also Novalis sich eine Theorie des Romans zu bilden suchte, so schwebte ihm der „Wilhelm Meister" dabei vor[7] (II, 366): Aus einer gegebenen Menge von Zufällen und Situationen macht der Romanschreiber eine wohlgeordnete, gesetzmäßige Reihe. Durch diese Art von „Bouts rimés" wird zu einem Zweck ein Individuum hindurchgeführt, „das die Begebenheiten bestimmt und von ihnen bestimmt wird. . . . Dieser Wechsel oder die Veränderungen eines Individuums, in einer kontinuierlichen Reihe machen den interessanten Stoff des Romans aus. Der Dichter kann sich einmal eine Menge Begebenheiten aussinnen und zu der Belebung dieser ein Individuum ausdenken oder er kann sich umgekehrt erst ein Individuum eigener Art festsetzen und zu diesem eine Menge Begebenheiten erfinden." Die Möglichkeiten der Ausführung sind vielfältig.

Der Dichter kann nämlich, wie es weiter in unserm Fragment heißt,

a) Begebenheiten und Individuum in Verbindung darstellen, und zwar
   1. entweder die Veränderungen der Begebenheiten, der Zufälle durch ein Individuum, oder
   2. umgekehrt die Veränderungen des Individuums durch die Begebenheiten, oder
   3. beide wechselseitig sich verändernd.

Er kann weiter

b) beide unabhängig voneinander darstellen, und zwar
   1. sich durchkreuzend,
   2. parallel,
   3. gänzlich getrennt.

---

[7] Wir nehmen diesen ersten Versuch Novalis' hier vorweg, weil er sich allein schon der Form nach wesentlich von den Fragmenten unterscheidet; aber auch dem Gehalt nach, denn er ist so wenig romantisch, daß man ihn schwerlich als Ergebnis der Untersuchung eines Romantikers erkennen möchte.

Die Begebenheiten selbst können also

I. zusammenhängende Handlungen eines vernünftigen Wesens sein (hierher rechnet Novalis z. B. das Fatum. Sicher schwebt ihm hierbei die Gesellschaft vom Turm im „Wilhelm Meister" vor) oder

II. isolierte Zufälle, oder

III. beides vermischt.

Daraus ergäben sich dann die verschiedenen Darstellungen, z. B. b 1 I. eines Kampfes; das unabhängig von den zusammenhängenden Begebenheiten dargestellte Individuum durchkreuzt die Absichten des vernünftigen Wesens. Tut es das bewußt, d. h. absichtlich, so ist das Individuum böse; tut es das unbewußt, durch die Umstände gezwungen, könnte man also von tragischer Schuld sprechen, so wird es unglücklich. Der Ausgang des Kampfes wird von den Absichten des vernünftigen Wesens abhängen. Hat es die Absicht, das Individuum zu bessern, zu vervollkommnen, so wird sich ein guter Ausgang ergeben; ist die Absicht aber zu zeigen, daß alle Schuld gesühnt wird, und daß schuldige Menschen den Lohn ihrer Taten erhalten, so wird das Individuum zugrunde gehen. Der Sieg jedes Kampfes aber wird immer auf der Seite des vernünftigen Wesens liegen, eben weil es vernunftbegabt, also wahr und richtig handelt.

b 2 I. ergäbe die Darstellung einer Gemeinschaft,

b 3 I. die Darstellung doppelter Welten usf.

Novalis führt die Möglichkeiten, die sich aus der Verbindung der verschiedenen Punkte dieses Schemas ergeben, noch weiter aus. „Wenn man weiß, welche Klasse dieser verschiedenen Darstellungen der Dichter gewählt, so muß sich alles darin aus diesem Begriffe deduzieren und rechtfertigen lassen." (II, 366.) Soll diese Darstellung aber ein Ganzes sein „und nicht etwa aus Prinzip im großen gestaltlos und nur im einzelnen poetisch gestaltet", so verlangt Novalis von ihm Einheit. Sonst wäre es kein Kunstwerk, „sondern nur ein Sack voll Kunstfragmente". (II, 366.) Und „je größer der Dichter ist, desto weniger Freiheit erlaubt er sich", das hieße, desto enger habe er sich an das einmal festgesetzte Schema zu halten. Denn „er begnügt sich mit der willkürlichen Wahl des ersten Moments und entwickelt nachher nur die Anlagen dieses Keims — bis zu seiner Auflösung. Jeder Keim ist eine *Dissonanz* — ein Mißverhältnis, was sich nachgerade ausgleichen soll." (II, 367.) Am „Wilhelm Meister" versuchte Novalis, sich klarzumachen, warum Goethe sich mit der „Wahl dieses ersten Moments begnügte", der die Wechselglieder in einem Verhältnis begreift, „das nicht so bleiben kann". Das gleichzeitige Streben in Meister nach dem Höchsten und nach dem Kaufmannsstand, der Sinn für schöne Kunst und das Geschäftsleben sind vorerst unvereinbar. Das ist der Keim, die „Dissonnanz — ein Mißverhältnis, was sich nachgerade ausgleichen soll" und sich endlich ausgleicht in Natalie, die für Meister Schönheit und Nutzen zugleich bedeutet. Viel leichter sei es, glaubt Novalis danach, ein solches Bout rimé auszufüllen, „als a priori aus dem einfachen Kern die dazugehörige mannigfaltige Reihe

streng zu entwickeln" (II, 367), denn „durch die Annahme mehrerer willkürlicher Punkte, die er zu verbinden sucht, erleichtert sich der Dichter . . . . seine Arbeit."

Die Fragmente.

Novalis hatte sich hier zwingen wollen, ein Gebiet zusammenhängend darzustellen, das sich nicht in einigen knappen Gedanken erschöpfen ließ. Aber es fehlte ihm noch an der alles zusammenschauenden Fähigkeit, die die kleineren Teile als Teile eines größeren Ganzen erkennt, und das Ganze in sich abgerundet darzustellen vermag. So war Novalis auch in diesem Versuch über das mehr Technische der Romankunst, nämlich, die Möglichkeiten der Zusammenstellung des interessanten Stoffs, nicht hinausgekommen[8]. Die Form des Fragments entsprach seiner Art zu denken zu sehr, als daß er sich rein verstandesmäßig darüber hätte hinwegsetzen können. Die Fragmente dieser Zeit, besonders die sogenannten „Freiberger Studien" und das „Allgemeine Brouillon", 1798—Anfang 1799, offenbaren daher viel unmittelbarer den Tiefblick, dem Novalis die erstrebten Erkenntnisse verdankt. Um aber diese Erkenntnisse im Zusammenhang verstehen zu können, müssen wir den Umweg mitmachen, den Novalis selbst einschlug. Wir müssen ihm in seinen Betrachtungen über die Kunst im allgemeinen folgen, um dann daraus das abziehen zu können, dessen wir für das Verständnis seiner Anschauungen über die Poesie und insbesondere über den Roman bedürfen.

a) *Über Kunst im allgemeinen.*

Novalis erkannte, daß das Schöne, der Gegenstand der Kunst, nicht fertig in den gegebenen Erscheinungen liegt, sondern daß es der Geist ist, der die Veränderungen des Stoffs poetisiert. (II, 360.) Das Wesen der Kunst beruht also in schöpferischer Tätigkeit. Diese aber liegt nicht in der Erfindung des Stoffs, sondern in der Ausführung, der Umbildung des durch die Natur gegebenen Stoffes nach einer „eigentlich *reinen* Idee, einer Projektion des Genies", und zwar gleichzeitig nach einer „bestimmten Regel, einer von anderwärts bestimmten Idee, die man Begriff heißt". (II, 370.) Also zugleich ein bestimmtes und freies Schaffen; denn vom Stoff ist der Künstler abhängig, aber er gestaltet ihn nach seiner eigenen Idee. So wie der Bildhauer aus dem leblosen Marmor mit seinem Meißel das Kunstwerk schafft, wie er dem formlosen Stein seine Form aufzwingt, so ist auch der Dichter angewiesen auf das Rohmaterial, das ihm Leben und Natur bieten, aber er schaltet frei mit dem Stoff, wählt so aus und stellt so zusammen, wie seine Idee es erfordert. Das entstandene Kunstwerk, die *anschauliche* Darstellung einer *reinen* Idee, ist der durch den Geist geformte Stoff. Etwas Neues ist entstanden, das Symbol der reinen Idee. So ist alle wahre Kunst symbolisch. Der Künstler aber „ist

[8] Wohl aber erkennen wir hier Novalis' ehrliches Bemühen, die mechanischen Aufbaugesetze der Handlung zu ergründen: „das ehrsame Handwerk der Konstruktion der Handlung". (Petsch, Wesen und Formen der Erzählkunst, S. 68.)

durchaus transzendental" (II, 326), denn die Welt der Kunst empfängt ihre Gesetze von ihm, sie ist von der Erscheinungswelt verschieden. Auch der Philosoph realisiert *reine* Ideen, aber mit anderen Mitteln als der Künstler. Während der Philosoph mit Begriffen, mit intellektuellen Gedanken arbeitet, muß der Künstler anschaulich, bildlich, symbolisch darstellen. Die reine Idee aber ist bei beiden die Empfängnis des Genies. Das unentbehrliche Werkzeug des Künstlers zur Verbildlichung seiner Idee ist die Phantasie, denn „der Begriff der Phantasie ist die Anschauung". (III, 259.) Unter Phantasie versteht Novalis eine unkontrollierbare Fähigkeit des dichterischen Geistes, Gedanken ohne logischen Zusammenhang und ohne vernünftigen Zweck anschaulich, d. h. in Bildern, hervorzubringen. „Die Vernunft setzt, die Phantasie entwirft, der Verstand führt aus" (II, 334)[9]. Die Vernunft abstrahiert, nämlich vom Genie her, die reine Idee[10], die Phantasie liefert dazu die Bilder, und der Verstand bestimmt die Auswahl der Bilder. Das ist der künstlerische Verstand, den Novalis an Goethe so rühmte (II, 405), „der Inbegriff der Talente". (II, 334.) Der wunderbare Sinn aber, „der uns alle Sinne ersetzen kann", ist die Einbildungskraft, die ganz „offenbar nicht an die Gegenwart und Berührung äußerer Reize gebunden" ist (III, 15), sie ist das wirkende Prinzip. (III, 108.) „Aus der produktiven Einbildungskraft müssen alle inneren Vermögen und Kräfte deduziert werden." (III, 143.)

b) *Über Poesie.*

Was Novalis für die Kunst im allgemeinen erkannt hatte, konnte er dann auf die Poesie übertragen, den Roman mit einbegriffen, auf den es uns ja eigentlich ankommt. Wir werden versuchen, im folgenden seine Anschauungen über die Poesie darzustellen, ohne aber erschöpfend sein zu wollen, um im Anschluß daran seine Romantheorie gesondert zu betrachten.

Der Geist poetisiert die Gegenstände, der Geist ist poetisch. (II, 360.) Er ist das Organ, das die Gegenstände in die menschlich bedeutsamen und wesenhaften Zusammenhänge bringt. Er ist nicht Vernunft oder Verstand oder Phantasie, sondern begreift alle drei in sich. Geistig und poetisch sind zwei sich deckende Begriffe, ein Gedanke, den Novalis auch für später beibehält. „Schönheit ist das Ideal, das Ziel, die Möglichkeit, der Zweck der Poesie überhaupt" (III, 241), und damit der „Erhebung des Menschen über sich selbst" (II, 327)[11]. Wie jeder Künstler den Stoff nach seiner Idee frei gestaltet, so muß auch der Dichter seinen Stoff vollkommen beherrschen, er muß zugleich darin und darüber sein; er darf nicht von einem bestimmten Stoff abhängig sein, muß vielmehr durch besondere Beobachtung und Übung die Fertigkeit erlangen, alle Gegenstände darstellen zu können. Auch hier galt Goethe als das unbedingte Vorbild.

Das Ziel, die anschauliche Darstellung der reinen Idee, besteht

[9] Die Vernunft also als Grundlage jeder geistigen Tätigkeit.

[10] Als etwas a priori Gegebenes.

[11] Vgl. Schiller, Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen: Erhebung in den ästhetischen Zustand durch die Schönheit.

um seiner selbst willen. Für den Dichter gibt es keine andere Absicht, als die möglichst vollkommene Gestaltung der Idee. Mit dieser Absicht aber schafft der Dichter bewußt, es entsteht also transzendentale Poesie, eine Poesie, die aus Philosophie und Poesie gemischt ist und die im Grunde alle transzendentalen Funktionen, das Transzendentale schlechthin, enthält. „Der transzendentale Dichter ist der transzendentale Mensch überhaupt." (II, 327.) „Die bisherigen Poesien wirken meistenteils dynamisch, die künftige transzendentale Poesie könnte man die organische heißen." „Organisch" gilt hier Novalis eigentlich für synthetisch, so wie er synthetisch im Zusammenhang mit seiner „Zeichenlehre" gefaßt hatte: „Die Notwendigkeit der Beziehung eines Zeichens auf ein Bezeichnetes soll in einem Bezeichnenden liegen. In *diesem* aber wird beides frei gesetzt. Es muß also eine freie Notwendigkeit der Beziehung beider im Bezeichnenden vorhanden sein. Frei soll sie sein in Rücksicht dieses Bezeichnenden — notwendig kann sie also nur in Rücksicht des *Bezeichnenden überhaupt* oder der anderen Bezeichnenden sein. Freie Notwendigkeit könnte man Selbstbestimmung nennen — folglich wäre Selbstbestimmung Charakter des *Bezeichnenden überhaupt* oder der anderen Bezeichnenden. . . — Das Wesen der Selbstbestimmung wäre sonach Synthese — absolute Sphärensetzung." (II, 166.) Eine solche Synthese leistet auch die transzendentale Poesie, die nicht nach mechanischen Gesetzen, sondern „organisch" gebildet wird[12]. „Wenn sie erfunden ist (die organische Poesie), so wird man sehen, daß alle echten Dichter bisher, ohne ihr Wissen, organisch poetisierten, daß aber dieser Mangel an Bewußtsein dessen, was sie taten, einen wesentlichen Einfluß auf das Ganze ihrer Werke hatte, so daß sie größtenteils nur im einzelnen echt poetisch, im ganzen aber gewöhnlich unpoetisch waren." (II, 327.)

Zu unterscheiden ist Plus- und Minus-Poesie. Das Kennzeichen der Plus-Poesie ist die mehr oder weniger vollkommene Mischung von Subjektivem und Objektivem. Der seiner selbst bewußte produktive Geist erfaßt einen fremden, objektiven Gegenstand und gestaltet ihn zur Idee. In der Minus-Poesie fehlt das Objektive. „Das Interessante ist der Gegenstand der Minus-Poesie." (II, 328.) Interesse ist Mitgefühl, Mitleiden, Mitfreude, Affekt. Das Interessante wirkt auf den sich passiv verhaltenden Dichter. Dabei fehlt also die Mitarbeit des frei schaffenden Geistes, der sich hier vielmehr nur darauf beschränkt, die Bilder herbeizuschaffen. In diesem Sinne ist z. B. Lyrik Minus-Poesie (II, 327 ff.), denn immer drückt sie das aus, was der Dichter gefühlt, empfunden oder erlitten hat, und nicht, was sein Geist unabhängig von äußerem Geschehen erdachte und darstellte, also neu schuf. Den Gegensatz zwischen Plus- und Minus-Poesie bezeichnet Novalis hier durch Poesie und Prosa: „Es wäre eine

[12] Vgl. O. Walzel, Poesie und Nichtpoesie, S. 9: „Organische Poesie gilt ihm für transzendentale Poesie, weil sie Synthese leistet, und zwar durch ihr Bezeichnen. Sie wird so zum Ausdruck höherer Wahrheiten, des ‚echt absolut Reellen'."

artige Frage, ob denn das lyrische Gedicht eigentlich Gedicht, Plus-Poesie oder Prosa, Minus-Poesie wäre? Wie man den Roman für Prosa gehalten hat, so hat man das lyrische Gedicht für Poesie gehalten, beides mit Unrecht. Die höchste eigentlichste Prosa ist das lyrische Gedicht. Die sogenannte Prosa ist aus Beschränkung der absoluten Extreme entstanden — sie ist nur ad interim da und spielt eine subalterne, temporelle Rolle. Es kommt eine Zeit, wo sie nicht mehr ist. Dann ist aus der Beschränkung eine Durchdringung geworden. Ein wahrhaftes Leben ist entstanden, und Prosa und Poesie sind dadurch auf das innigste vereinigt und in Wechsel gesetzt." (II, 327.) Novalis fordert also eine Vereinigung beider Arten der Poesie, der Plus-Poesie mit der Minus-Poesie. Wieweit Novalis sich hier mit Fr. Schlegel berührt, der im Athenäum den Gegensatz der objektiven antiken und der subjektiven modernen Poesie aufstellte und die Vereinigung beider forderte, ist schwer zu sagen. Die Verbindung des Fragments: „Wie episches, lyrisches und dramatisches Zeitalter in der Geschichte der griechischen Poesie einander folgten, so lösen sich in der Universalgeschichte der Poesie die antike, moderne und vereinigte Periode ab" (II, 328) mit den Fragmenten über Plus- und Minus-Poesie erfordert jedenfalls eine ziemlich gewaltsame Interpretation, wobei nämlich Plus- und Minus-Poesie mit antiker und moderner Poesie in Beziehung zu bringen, womöglich gleichzusetzen wären. Auch das folgende Fragment erscheint uns eher dazu angetan, eine Verbindung der beiden Begriffspaare der Poesie zu vermeiden: „(Der Vereinigungspunkt beider Arten der Poesie scheint in Goethe zu liegen.) In Goethen scheint sich ein Kern dieser Vereinigung angesetzt zu haben."

Ob Novalis selbst empfand, daß seine Einteilung der Poesie in Plus- und Minus-Poesie nicht sehr fruchtbar war, genug, er hat diesen Gedanken noch in dieser ersten Periode fallen lassen, ein anderer konnte ihn sehr viel weiter bringen: die Unterscheidung von natürlicher und künstlicher Poesie, oder vielmehr die Ausschaltung der künstlichen aus dem Gebiet der Poesie überhaupt. „Der Charakter der künstlichen Poesie ist Zweckmäßigkeit, fremde Absicht." (II, 358.) „Die Fabel . . . ist künstliche, zur Poesie gewordene Philosophie. Zur schönen Kunst gehört sie nicht. Sie ist technisch, Gebild der Absicht, Leiter eines Zwecks. Daher die absichtliche Willkür in der Wahl des Stoffs. Gezwungner Stoff verrät immer *Absicht*, Plan eines Vernunftwesens." (II, 357.) „Auf die Schönheit und Selbstgesetzmäßigkeit der Form legte der erste Künstler (der Fabeldichter) keinen Wert. Er will nur einen sichern Ausdruck seiner Absicht, verständliche Mitteilung ist sein Zweck." (II, 358.)[13] Die gewöhnlichen Fa-

[13] Hier tritt der Gegensatz gegen Lessing besonders scharf hervor. Die vollendete Geschlossenheit der Form in den Lessingschen Fabeln erkannte der Romantiker nicht als Kunstwerk an, sie war ihm Ausfluß des verhaßten rationalistischen Denkens der Aufklärung: „Lessing sah zu scharf und verlor darüber das Gefühl des undeutlichen Ganzen, die magische Anschauung der Gegenstände zusammen in mannigfacher Erleuchtung und Verdunkelung." (II, 328).

beln mit ihren Moralen gleichen den Bildern, unter die der Zeichner schreiben muß, was sie bedeuten sollen." (II, 359.)

Zur künstlichen Poesie gehören danach auch die Parabel, die Allegorie und vor allem die Sprache selbst, denn in ihr ist der Zweck, die bestimmte Mitteilung, noch am augenscheinlichsten. Folglich ist auch die Rhetorik künstliche Poesie. (III, 288.) Zweckmäßig ist allerdings auch die natürliche Poesie, aber in einem ganz anderen Sinne. Ist es der Zweck der Fabel, einen durch logisches absichtliches Denken abstrahierten Gedanken, eine Summe von Begriffen darzustellen, so ist der Zweck der natürlichen Poesie, die intuitiv erfaßte, mit dem „innern Sinn" nicht gedachte, sondern gefühlte reine Idee zur Anschauung zu bringen. Auf irgendeine moralische Wirkung oder auf einen didaktischen Zweck wird keine Rücksicht genommen, denn das Ziel, die anschauliche Darstellung der reinen Idee, ist Selbstzweck. Novalis lehnt also jede Tendenzdichtung ab, wobei er Tendenz begreift als die Absicht des Dichters, eine andere als ästhetische Wirkung hervorzubringen.

Der eigentliche Gegenstand der Poesie aber ist nach Novalis' Auffassung das Wunderbare. Ist die Natur alles das, was ohne unsere Absicht lebt und wirkt, nämlich nach den Gesetzen der Natur, so steht dem alles Willkürliche, mit Bewußtsein und Absicht Hervorgebrachte gegenüber, die Äußerungen und Schöpfungen des produktiven Geistes. Das ist Novalis' Begriff des Wunderbaren. Je größer der Anteil des Geistes in der schöpferischen Tätigkeit, desto größer ist die Willkür und damit das Wunder. „Die Wunder *sollen* nach Regeln, die natürlichen Wirkungen ohne Regel erfolgen. Wunder und Nichtwunder sollen eins werden. Unregel ist Phantasieregel, Willkürregel, Zufalls-, Wunderregel." (III, 140.) Novalis fordert eine Verbindung der Natur mit der Wunderwelt. So wie die Natur ihre großen Regeln hat, nach denen das Geschehen der Welt abrollt, so sollen in der Poesie die Regeln des dichterischen Geistes herrschen. Natürliche und poetische Welt so zu verbinden, daß auf höherer Ebene das Neue, das vollkommene Kunstwerk entsteht, dazu müssen Natur- und Wunderregel eins werden, Wunder und Nichtwunder verschmolzen werden unter der wunderbaren Herrschaft des poetischen Geistes[14]. Wunderbar ist alles das, was den Schein des Willkürlichen trägt, der Zufall. „Aller Zufall ist wunderbar." (III, 168.) „Willkür und Zufall sind die Elemente der Harmonie." (II, 337.) Auch der Traum ist wunderbar, denn seine Begebenheiten scheinen zufällig. „Er ist wie Poesie bedeutend, aber auch darum unregelmäßig bedeutend, durchaus frei." (III, 250.) Der Unterschied zwischen Traum und Poesie liegt darin, daß im Traum die Einbildungskraft unbewußt produziert, in der Poesie aber mit bewußter Absicht. „Träumen und Nichtträumen zugleich, synthesiert, ist die Operation des Genies." (III, 34.) Der bewußt träumende Dichter ist der vollkommenste, das Genie.

---

[14] Auch Jean Paul erkannte die wesentliche Bedeutung des Wunderbaren in der Poesie. Vorschule der Ästhetik, § 5: Gebrauch des Wunderbaren. „Alles wahre Wunderbare ist für sich poetisch." — Jean Pauls Werke, Bd. 11, S. 34.

Solche Dichtungen aber, in denen das Wunderbare und die Träume als Darstellungsmittel vornehmlich verwendet werden, sind Märchen. Und hierin hat Novalis jetzt den tiefsten Ausdruck seines romantischen Wesens gefunden. Für ihn ist „das Märchen gleichsam der Kanon der Poesie, alles Poetische muß märchenhaft sein. Der Dichter betet den Zufall an." (III, 248.) Diese Erkenntnis hat Novalis in seinen letzten Jahren dann noch vertieft und schließlich auch dichterisch zu verwirklichen versucht.

c) *Über Erzählkunst.*

Die Stellung zum „Wilhelm Meister" und das in den letzten Fragmenten dieser Zeit schon sich ankündigende Hinausgehen über diesen Roman bestimmte Novalis' Verhältnis zur Erzählkunst. Bis auf den schon angeführten ersten Versuch einer zusammenhängenden Darstellung verteilen sich die Gedanken Novalis' über diesen Gegenstand auf eine große Anzahl von Fragmenten und Notizen, vom „Blüthenstaub" angefangen bis zum „Allgemeinen Brouillon", der letzten Fragmentensammlung dieser ersten Periode. Wollen wir uns also einen Überblick verschaffen über Novalis' Begriff von der Romankunst — die für ihn die Erzählkunst ausmacht —, so müssen wir versuchen, diese naturgemäß untereinander nur zu lose zusammenhängenden Äußerungen so zueinander in Beziehung zu bringen, daß wir so klar wie möglich die Eigenart der Anschauungen Novalis' erhalten; wobei wir uns der Gefahr bewußt bleiben wollen, die darin liegt, Fragmente miteinander zu verbinden, die doch schlechterdings schon ihrer eigengesetzlichen Form nach einer solchen Verknüpfung widerstreben. Gleichwohl sind wir hier zu einer Systematisierung gezwungen, wenn anders wir überhaupt einen Maßstab zur Beurteilung unseres Gegenstandes gewinnen wollen[15].

1. Sprache.

Die anschauliche Darstellung einer reinen Idee hatte Novalis als Ziel der Poesie erkannt. Die Mittel, dieses Ziel zu erreichen, sind notwendig durch die Form gegeben, in der die Idee zum Ausdruck gebracht werden soll. Wählt der Dichter die Romanform, so ist diese schon rein äußerlich durch die Sprache von den beiden anderen Hauptgattungen der Dichtung, der Lyrik und der Dramatik, ver-

[15] Vgl. O. Walzel: Poesie und Nichtpoesie, Frankfurt a/M. 1937, S. 84. „Diese Fragmente wurden seit etwa einem Menschenalter außerordentlich aus dem Nachlaß vermehrt. Der eine oder andere empfindet vielleicht diesen Zuwachs als ein Danaer-Geschenk. Viel schwerer ist es jetzt geworden, die Fragmente auszuschöpfen, wenn von irgendeiner Seite etwas über Novalis geboten wird, als zu der Zeit, in der nur eine beschränkte, doch immerhin von guten Kennern besorgte Auswahl aus dem Nachlaß vorlag. Jetzt ist etwas recht Unübersichtliches und Ungleichartiges zu verwerten: Auszüge aus Werken anderer, Gedankensplitter, Aufzeichnung einzelner Worte, die für Novalis selbst genügendes Mittel sein konnte, sich eines Einfalls zu erinnern, die indes jetzt nur Rätsel aufgibt. Sehr viel ist Einfall des Augenblicks und wird bald wieder durch andere Einfälle ersetzt, also auch widerlegt. Nicht all das ist ‚Fragment' im strengen Sinne des Worts."

schieden. Die Sprache des Romans ist freie Prosa, die der Lyra und des Dramas gebunden, Vers. Novalis' Gedanken über die Sprache und ihre dichterische Behandlung zeugen von seinem stark ausgeprägten Sprachgefühl[16].

„Jeder Mensch hat seine eigene Sprache. Sprache ist Ausdruck des Geistes . . . Der echte Ausdruck des Geistes macht die klare Idee." (II, 348, 157.) Novalis verlangt „durchsichtigen, leitenden Ausdruck" (II, 348), denn „Sobald man nur die rechten Namen hat, so hat man die Ideen mit." Der Ausdruck, die Bezeichnung des zu Bezeichnenden soll also so klar, faßlich, aber auch umfassend sein, daß er selbsttätig auf die dahinter stehende Idee, und damit wieder auf den Geist des Sprechenden, hinleitet. Im hohen Sinne Sprache als Ausdruckskunst: Der Gedanke, richtig, d. h. hier, dichterisch gewortet, wird nicht nur gedanklich erfaßt, sondern mit der ganzen Menschlichkeit des Empfangenden ergriffen[17]. In diesem Zusammenhang stehen Novalis' Worte: „Fertigkeit in und aus anderen Sprachen zu übersetzen. Reichtum und Euphonie jeder Sprache", und erinnern damit daran, daß die Romantik mit der Shakespeare-Übersetzung auch auf dieser Seite ihr tiefes Verhältnis zum Wesen der Sprache bewiesen hat. So fordert Novalis, daß die „echt poetische Sprache organisch, lebendig" sei. (II, 26.) Und in den „Lehrlingen zu Sais" konnte er schreiben: „Keiner Erklärung bedarf die heilige Schrift. Wer wahrhaft spricht, ist des ewigen Lebens voll, und wunderbar verwandt mit echten Geheimnissen dünkt uns seine Schrift, denn sie ist ein Akkord aus des Weltalls Symphonie." (I, 10.)

Eine Sprache wie die Lessings war Novalis zu sehr Ausdruck nur des Verstandes: „Lessings Prosa fehlt's oft an hieroglyphischem Zusatz[18]." (II, 328.) Beiwörter sind ihm dichterische Hauptwörter. (II, 334.) „Beiwörter der griechischen Dichter — durchaus *malerisch* bedeutend. (III, 63.) In „Wilhelm Meister" fand er: „Die Beiwörter gehören zur Umständlichkeit — in ihrer geschickten Auswahl und ihrer ökonomischen Verteilung zeigt sich der poetische Takt. Ihre Auswahl wird durch die Idee des Dichterwerks bestimmt. Das erste Buch im „Meister" zeigt, wie angenehm sich auch gemeine, alltägliche Begebenheiten hören lassen, wenn sie gefällig moduliert vorgetragen werden, wenn

---

[16] Walzel wies nach, wieweit Novalis' Denken über die Sprache Herders und vor ihm Hamans Forschung fortsetzt. Novalis ist sich seiner Nachfolge nicht bewußt, er weist vielmehr fast ausschließlich auf Hemsterhuis, dessen „Lettre sur l'homme et ses rapports" er 1797 eingehend studiert hatte.

[17] Vgl. Herder in seinem „Ersten Wäldchen", 1769, St. 16: „Bei keinem Zeichen (der Poesie) muß das Zeichen selbst, sondern der Sinn des Zeichens empfunden werden; die Seele muß nicht das Vehikulum der Kraft, die Worte, sondern die Kraft selbst, den Sinn empfinden." Der Gegensatz zu Lessing, der in seinem „Laokoon" die Kraft der Poesie in der Folge der Töne und Worte sah, trieb Herder zu der entgegengesetzten Einseitigkeit, die Kraft der Poesie nur im Sinn der Worte zu suchen.

[18] Wieweit hier Prosa in der eigentlichen Bedeutung des Wortes, also ungebundene Rede, genommen oder wieweit es hier noch als Gegensatz zu Poesie gemeint ist, ist schwer festzustellen. Erst in den späteren Fragmenten gewinnt Novalis' Begriff von Prosa eine unserer heutigen Auffassung nahe Bedeutung.

sie in eine gebildete, geläufige Sprache einfach gekleidet, mäßigen Schritts vorübergehen . . . Die Akzente sind nicht logisch, sondern (metrisch und) melodisch." (III, 174.) Sie sind „höhere Vokale".

Eine Erkenntnis, die Ludwig Klages in seinem Vortrag „Vom Wesen des Rhythmus"[19] zu einem Grundsatz neuester Forschung gemacht hat, war auch Novalis geläufig: „Jahreszeiten, Tageszeiten, Leben und Schicksale sind alle, merkwürdig genug, durchaus rhythmisch, metrisch, taktmäßig . . . Überall: Rhythmus, Metrum, Taktschlag, Melodie. Alles, was wir mit einer gewissen Fertigkeit tun, machen wir unvermerkt rhythmisch. Rhythmus findet sich überall, schleicht sich überall ein." (II, 395.) So sah auch Novalis im Rhythmus ein Element der poetischen Sprache. „Großer Rhythmus. In wessen Kopf dieser große Rhythmus, dieser innre poetische Mechanismus einheimisch geworden ist, der schreibt ohne sein absichtliches Mitwirken bezaubernd schön, und es erscheint, indem sich die höchsten Gedanken von selbst diesen sonderbaren Schwingungen zugesellen und in die reichsten, mannigfaltigsten Ordnungen zusammentreten, der tiefe Sinn sowohl der alten orphischen Sage von den Wundern der Tonkunst als der geheimnisvollen Lehre von der Musik als Bildnerin und Besänftigerin des Weltalls. Wir tun hier einen tiefen belehrenden Blick in die akustische Natur der Seele und finden eine neue Ähnlichkeit des Lichtes und der Gedanken, da beide sich Schwingungen zugesellen . . . Worte sind akustische Konfigurationen der Gedanken . . . Alle Methode ist Rhythmus. Hat man den Rhythmus der Welt weg, so hat man auch die Welt weg. Jeder Mensch hat seinen individuellen Rhythmus." Klages unterscheidet allerdings ganz streng Rhythmus und Takt: „der Rhythmus ist eine allgemeine Lebenserscheinung, an der als lebendes Wesen, wie sich versteht, auch der Mensch teilnimmt, der Takt dagegen ist eine menschliche Leistung; der Rhythmus kann in vollkommenster Gestalt erscheinen bei gänzlicher Abwesenheit des Taktes, der Takt dagegen kann nicht erscheinen ohne Mitwirkung eines Rhythmus." (Klages, S. 14.) Mit Klages müßten wir Novalis' Analogie: Großer Rhythmus = innrer poetischer Mechanismus, ablehnen: „Beachten wir auch gleich, daß wir die metronomisch genaue Wiedergabe einer Tondichtung, den skandiert vorgetragenen Vers, den Parademarsch und alles Ähnliche als etwas vergleichsweise Seelenloses und Totes erleben und solche Leistungen „mechanisch" zu nennen pflegen, womit wir zum Ausdruck bringen, eine vollkommenste Regelerscheinung sei die Maschine, und die Maschinenbewegung *vernichte* den Rhythmus." (Klages, S. 15.)

Tatsächlich sah Novalis nicht den Unterschied zwischen Rhythmus als einer Lebenserscheinung und Takt als einer menschlichen Leistung, denn Jahreszeiten, Tageszeiten, Leben und Schicksale sind eben nicht metrisch oder taktmäßig, sondern nur rhythmisch. Dennoch hat Novalis, außer dem Begriff des poetischen Mechanismus, gefühlsmäßig nur zutreffende Beispiele für die Erscheinung des Rhythmus angeführt: „Was wir mit einer gewissen Fertigkeit tun, machen

[19] Ludwig Klages, Vom Wesen des Rhythmus, Kampen a/Sylt 1934.

wir unvermerkt rhythmisch." Der Gedanke, die Schwingungen des Lichtes mit Schwingungen der Gedanken zu vergleichen, ist großartig in seiner Einfachheit; denn Schwingungen und Wellenbewegungen sind die rhythmischen Erscheinungen kat' exochen. Auch Klages benutzt an anderer Stelle ein ähnliches Bild: „. . . Unsre Beispiele aus der Natur geben Erscheinungsvorkommnisse, deren unbezweifelbare Fähigkeit zur Anregung rhythmischer Schwingungen in der Empfängerseele jede Taktandeutung vermissen lassen." (Klages, S. 43, über „Raumzeitlichkeit des Rhythmus".) „Im Rhythmus schwingen, bedeutet daher, im Pulsschlag des Lebens schwingen und bedeutet damit für den Menschen noch überdies, vorübergehend den Schranken enthoben zu sein, mit denen den Lebenspulsschlag der Geist verengt. . . *Eine* Weise des Druchbruchs der Seele und ihres erneuernden Untertauchens in Ozeane des Lebens ist das Schwingen im Rhythmus." (Klages, S. 59.) Ed. Sievers in seinen Schallanalysen trachtete die Tatsache des individuellen Rhythmus zur praktisch-wissenschaftlichen Forschungsmethode zu erheben.

2. Stil.

Und wie weit ist Novalis denn noch von den Ergebnissen heutiger Forschung entfernt, wenn er fragt: „Hat die Sprache nicht auch ihre Diskant- und Baß- und Tenortöne? Nicht ihren Takt, nicht einen Grundton, nicht mannigfaltige Stimmen und Geschwindigkeiten? Sind die verschiedenen Arten des Stils nicht verschiedene Instrumente?" (III, 53.) Es ist nur ein Schritt von den „verschiedenen Instrumenten" zu unserem heutigen „Register", allerdings ein bedeutender; denn wenn Novalis das Bild eines vielseitigen Musikers vorschwebte, der die „verschiedenen Instrumente" beherrscht, so denken wir heute an den Organisten, dem in seiner Orgel jedes Instrument einzeln und alle zugleich zur Verfügung stehen.

Andere Äußerungen über den Stil lassen Novalis' Bestreben erkennen, hinter der sichtbaren Erscheinung des Gegenstandes den tieferen, wesentlichen Kern zu fassen: „Die retardierende Natur des Romans („Wilhelm Meister") zeigt sich vorzüglich im Stil." (II, 174.) Und „im Stil herrscht entweder der Gegenstand überhaupt oder der besondre Gegenstand, entweder der Zustand oder die Idee, entweder das Symbol oder das Wort, die Gestalt, Genesis oder Gebrauch (Charakter) des Wortes." Novalis erkennt in Goethes Stil die „Monotonie" und „Simplizität der großen Welt", und achtet dies für eine „notwendige aber äußerst einfache Etikette". (III, 199.)

Eine der schönsten Äußerungen Novalis' über die Prosa als Kunstmittel findet sich in einem Brief an A. W. Schlegel, 12. Januar 1798: „Wenn sich die Prosa erweitern will und der Poesie auf ihre Weise nachahmen, so muß sie sich, sobald sie ihre gewöhnlichen Gegenstände verläßt und sich über das Bedürfnis erhebt, auch die Sitten dieser höheren Welt annehmen und sich zu einer ihr ungewohnten Eleganz bequemen." Hier ist zu erinnern an Novalis' Scheidung

zwischen künstlicher und natürlicher Poesie. Die künstliche Poesie hatte Novalis gekennzeichnet durch ihren Charakter der Zweckmäßigkeit, einen Gedanken, eine Absicht auszudrücken, wie Fabel, Parabel und Allegorie. Die Sprache dieser künstlichen Poesie, das wäre die hier gemeinte erweiterte Prosa, die zur „Eleganz" gezwungen wird, d. h. den Schein und Glanz einer ihr ursprünglich nicht eigenen Schönheit annimmt. „Dennoch bleibt sie Prosa und also auf einen bestimmten Zweck gerichtet, beschränkte Rede, Mittel. Sie nimmt nur *Zieraten* an und läßt sich einen gewissen Zwang des Wohllauts in der Stellung der Wörter und in der Abwechslung und Bildung der Sätze gefallen. Sie tritt reichgeschmückt und mit Überfluß auf und das höhere Feuer, was sie durchdringt, verrät sich durch die *fließende* Kohäsion ihrer Glieder — Sie ist ein *Strom*." (IV, 223 ff.) Novalis unterscheidet die ursprüngliche Prosa, die einfache Sprache der Mitteilung, von der zu einem künstlichen Zweck erweiterten Prosa. Anders, so fährt Novalis fort, verhält es sich mit der Poesie: „Wenn die Poesie sich erweitern will[20], so kann sie es nur, indem sie sich beschränkt, indem sie sich zusammenzieht, ihren Feuerstoff gleichsam fahren läßt und gerinnt. Sie erhält einen prosaischen Schein, ihre Bestandteile stehen in keiner so innigen Gemeinschaft — mithin nicht unter so strengen rhythmischen Gesetzen — sie wird fähiger zur Darstellung des Beschränkten. Aber sie bleibt Poesie — mithin den wesentlichen Gesetzen ihrer Natur getreu; sie wird gleichsam ein organisches Wesen, dessen ganzer Bau seine Entstehung aus dem Flüssigen, seine ursprüngliche elastische Natur, seine Unbeschränktheit, seine Allfähigkeit verrät. Nur die Mischung ihrer Glieder ist regellos, die Ordnung derselben, ihr Verhältnis zum Ganzen ist noch dasselbe. Ein jeder Reiz verbreitet sich darin nach allen Seiten. Auch hier bewegen sich nur die Glieder um das ewig ruhende, eine Ganze. Wir nehmen das *Leben* oder *den Zustand des Geistes* — diese unbewegliche Einheit und das Maß aller Bewegungen — nur mittels der Bewegungen der Glieder wahr. So erblickt man die Vernunft durch das Medium der Sinne. Je einfacher, gleichförmiger, ruhiger auch hier die Bewegungen der Sätze, je übereinstimmender ihre Mischungen im Ganzen sind, je lockerer der Zusammenhang, je durchsichtiger und farbloser der Ausdruck — desto *vollkommener* diese im Gegensatz zu der *geschmückten* Prosa — nachlässige von den Gegenständen *abhängig scheinende* Poesie[21]. Die Poesie scheint von der Strenge ihrer Forderungen hier nachzulassen, williger und gefügiger zu werden. Aber dem, der den Versuch mit der Poesie in dieser Form wagt, wird es bald offenbar werden, wie schwer sie in dieser Gestalt vollkommen zu realisieren ist. Diese er-

[20] D. h. hier, wenn die Poesie einen nicht ursprünglich poetischen, einen prosaischen Stoff erfassen will, wenn sie also zu der von Novalis früher geforderten Verbindung mit der Prosa strebt, zu einer wechselseitigen Durchdringung von Prosa und Poesie.

[21] „Abhängig scheinende Poesie" wäre also die nicht durch ein Versmaß metrisch gebundene Sprache des Dichters, in heutigem Sprachgebrauch also wohl die eigentliche Kunstprosa.

weiterte Poesie ist gerade das höchste Problem des poetischen Dichters — ein Problem, was nur durch Annäherung gelöst werden kann und was zu der *höheren Poesie* eigentlich gehört, deren Grundsätze zu der niedern sich verhalten, wie die Grundsätze der höheren Meßkunde zu denen der niedern. Hier ist noch ein unermeßliches Feld, ein im eigentlichsten Sinn unendliches Gebiet. Man könnte jene höhere Poesie die *Poesie des Unendlichen* nennen." So sagt Klages (S. 53): „Vollkommene Prosa, so wollen wir sagen, hat ebenso vollkommenen Rhythmus wie vollkommene Verskunst, aber sie hat ihn ohne Inanspruchnahme der Hilfen, welche der Verskunst der — Takt gewährt ... und es bedarf daher einer hohen Meisterschaft zur Erzeugung jenes taktfreien Ebenmaßes, das trotz fehlender Regelhilfe vom *Strömen* der Sprache Zeugnis gibt. Die vollendete Prosa, wie als hätte sie durch Bändigung des Geistes wiedererreicht, was den Gesängen der Primitiven aus Nähe des Ursprungs eignet, verbürgt uns solcherweise die Möglichkeit taktfreier Rhythmik, sogar für Höhenzonen gestaltender Tätigkeit." Diese höhere Poesie, die Poesie des Unendlichen, war Novalis' Forderung. Hier sah er das ureigene Gebiet des romantischen Dichters, d. i. hier, des romantischen Erzählers. In dieser romantischen „höheren Poesie" wäre dann die lästige Fessel der strengen Form eines klassischen Verses ebenso überwunden, wie die willkommene Freiheit und Willkür des alten Prosaschreibers einbezogen wäre, diese sich erweiternd, jene sich beschränkend. Eine innige Verbindung beider aber war erst geeignet, die künstlerische Eigenart eines romantischen Erzählers zur Entfaltung zu bringen.

Diese Verschmelzung weist unmittelbar auf den Stil der Darstellung: Das formale Element allein, äußerlich Prosa oder Vers, würde nicht ausreichen, die Darstellung menschlich bedeutsam und wesentlich zu machen; das wird erst erreicht durch die immerwährende Wechselbeziehung von Gegenstand und Gestaltung, von Stoff und Form, was als Einheit eben den Stil der Darstellung ausmacht. Der Erzähler ist gegenüber dem Dramatiker und dem Lyriker am wenigsten an feste Formen gebunden; er kann sich sowohl vom Dramatiker als auch vom Lyriker Formelemente leihen, nur muß er imstande sein, Dramatisches oder Lyrisches stilistisch so einzuordnen, daß es den epischen Grundcharakter seines Werkes nicht zerstört. Kein Erzähler wird auf diese Möglichkeit, aus den anderen Dichtungsgattungen zu borgen, verzichten; und auch Novalis erkannte die Bedeutung, die Lyra und Drama, als versisch gebundene Poesie, für den Erzähler hatten. Diese Elemente mit denen der Erzählung, für ihn des Romans schlechthin, zu verschmelzen, bemühte sich Novalis um den Stil, dem das Ganze unterzuordnen sei. Diesen Stil zu erreichen, dazu sollte ihm die rhythmische Prosa dienen.

Die „unendliche Poesie" ließ sich am besten in der Sprache einer solchen Kunstprosa darstellen, deren scheinbar alltägliches Gewand auf die Grenzen der Anschauung hinweist, während der unmerklich durchgehende Rhythmus das Ganze poetisch gestaltet und auf die Un-

endlichkeit und allumfassende Fähigkeit der dichterischen Menschlichkeit zeigt[22].

Die große Zahl und die Tiefe der Gedanken, die Novalis gerade auf diesen Gegenstand verwandte, läßt erkennen, wie sehr er darauf bedacht war, dieses wichtige Element der Erzählkunst zu meistern.

3. Darstellung.

Das mehr Technische der Darstellung war für Novalis in Goethe schlechthin zur Vollendung gelangt. Und wenn Novalis einmal in seiner Goethebegeisterung soweit verallgemeinerte, daß er den „Sitz der eigentlichen Kunst lediglich im Verstande" (II, 405) sah, so können wir, ohne Novalis' Äußerung Gewalt anzutun, sie auf die Kunst der Darstellung einschränken. Denn hier, in der Darstellung, war ihm Goethe „ganz praktischer Dichter", mit ökonomischem Verstand und der Gabe, mit seltener Genauigkeit zu abstrahieren und gleichzeitig das der Abstraktion entsprechende Objekt zu konstruieren. (II, 405.) Das ist die „Bildungskunst" (II, 405), in der Goethe ihm schwer zu übertreffen schien. In dieser Kunst muß sich der Romantiker, d. i. der Erzähler, üben: „sorgfältiges Studium des Lebens macht den Romantiker, wie sorgfältiges Studium von Farbe, Gestaltung, Ton und Kraft den Maler, Musiker und Mechaniker." (III, 263.) Hinzu aber kommt, daß der Romantiker zu romantisieren hat. „Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es. Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche — dies wird durch diese Verknüpfung logarithmisiert — es bekommt einen geläufigen Ausdruck." (II, 335.)

Von Fichte geht Novalis aus, wenn er fragt: „Gibt es eine besondere darstellende Kraft — die bloß um darzustellen darstellt — darstellen, um darzustellen ist ein *freies* Darstellen. Es wird damit nur angedeutet, daß nicht das Objekt (qua solches), sondern das *Ich* als Grund der Tätigkeit, die Tätigkeit bestimmen soll. Dadurch erhält das Kunstwerk einen freien, selbständigen, idealischen Charakter — einen imposanten Geist — denn es ist *sichtbares* Produkt eines Ich ..." (II, 193.) Nur ein solches freies Darstellen kann ein Kunst-

---

[22] Eine solche Sprache hat Novalis in seinem „Heinrich v. Ofterdingen" wirklich erreicht, vgl. Strich, S. 131: „Kein Zweifel: Novalis meinte den wahrhaft geschichtlichen Stil zu schreiben. Man weiß, wie er Geschichte verstand: als freie und schöpferische Entwicklung, ohne Kausalität, welche keinen anderen Zusammenhang als den besitzt, den die Töne einer Melodie besitzen. Wenn also diese Sprache in so einfacher Form erzählt, ohne andere Beziehungen und Zusammenhänge zu konstruieren, als den rein melodischen Schritt von Satz zu Satz, so entwickelt sie schöpferisch und frei, wie die Zeit es tut, und ist die wahre Sprache der Geschichte." Strich zitiert hier dann den Schluß des 6. Kap. d. I. Buches (Werke I, 182 ff.). Wenn Strich das geschichtlichen Stil in Novalis' Sinne nennt, so scheinen uns Novalis' eigene Ausführungen doch treffender zu sein, beide allerdings können den Zauber einer solchen Sprache naturgemäß nicht ausschöpfen.

werk hervorbringen, ein Darstellen, das sich den Gegenstand setzt, nicht eines, das vom Gegenstand ausgeht. Deswegen hatte Novalis ja die Fabel verworfen: sie war ihm „Gebild der Absicht — Leiter eines Zwecks", ersichtlich aus dem gezwungenen Stoff, denn „Gezwungner Stoff verrät *Absicht*" (II, 357) und „Je roher die Kunst, je frappanter der Zwang des Stoffs."

4. Aufbau.

Über die Komposition der Darstellung, „über das in einer Komposition zu Unterscheidende und zu Verknüpfende", so daß man „in Teilen das Ganze, und im Ganzen die Teile" (II, 193) finden möge, hat Novalis nicht viel, aber Bedeutendes zu sagen. Er verlangt, daß man „das Beiwesentliche nur als Medium, als Verknüpfung" behandle und nur dieses „aufnehmende und fortleitende Merkmal" des Beiwesentlichen auszeichne. Vorher hatte Novalis festgestellt: „Das Wesentliche der Darstellung ist, was das Beiwesentliche des Gegenstandes ist." (II, 193.) Damit erkennt Novalis dem Beiwesentlichen des Gegenstandes die ihm eigene immanente Kraft zu, über den Gegenstand hinauszuweisen, die Darstellung zu verwesentlichen[23]. In der Auszeichnung, d. h. sorgfältigen, heraushebenden Behandlung dieses Beiwesentlichen sah Novalis dann ein Mittel, die Teile des Ganzen zu verknüpfen. Das aufnehmende und fortleitende Merkmal des Beiwesentlichen erlaubt dem Dichter, die Teile seines Organismus so zu ordnen, daß das Ganze als eine neue geistige Einheit vor unseren Augen entsteht. „Überall, wo mehrere Einheiten sind, müssen sie etwas von ihren Ansprüchen, ihrer Freiheit aufgeben — es existiert sodann eine *Gemeinschaft*, Gattungsähnlichkeit der *Ganzen* überhaupt — z. B. eines Staats und einer Komposition." (II, 194.) Die einzelnen Teile der Komposition müssen also der übergeordneten Idee des Ganzen, des neuen Organismus angepaßt sein[24]. Ferner ist „der Sphärenwechsel notwendig in einer vollendeten Darstellung — Das Sinnliche muß geistig, das Geistige sinnlich dargestellt werden." (II, 193.)

Wie der Romanschreiber im einzelnen komponieren kann, war uns aus dem oben ausführlich wiedergegebenen ersten Versuch einer

---

[23] Vgl. R. Petsch, Der Aufbau der dramatischen Persönlichkeit und ihrer „Welt". Deutsche Vierteljahrsschrift f. Lit. u. Geistesgesch. XIII, 2, S. 231: "Natürlich lehnt sich die poetische Auffassung und Gestaltung des dichterischen Gegenstandes nach seiner äußerlich-sachlichen Seite eng an unsere Auffassung des Gegenständlichen überhaupt an. Nur ist sie von vornherein auf jene menschlichen Werte allgemeiner Art gerichtet, die im Leben als ‚Beiwerte' (des Sachlichen und des Idealen) erscheinen, in der Poesie aber das Gegebene erst wesentlich und ‚bedeutend' machen."

[24] Vgl. R. Petsch, Über Wesen, Bedeutung und innere Form der Dichtung. Zeitschr. f. Deutsche Kulturphilosophie 1937, III, Heft 2, S. 168: „Die Ordnungsgesetze, nach denen die Einzelteile der künstlerischen Darstellung ausgewählt, einander zugeordnet, miteinander verbunden und gegeneinander abgehoben oder abgestuft werden, sind im wesentlichen bedingt von dem Lebensgesetze des neuen Organismus, den der Künstler vor uns hinstellen will."

Romantheorie Novalis' ersichtlich: Eine Anzahl von Zufällen und Situationen (die „Bouts rimés") und das durch diese zweckmäßig hindurchzuführende Individuum sind die beiden Elemente, die zueinander in die möglichen Beziehungen gesetzt werden. So entsteht eine wohlgeordnete, gesetzmäßige, kontinuierliche Reihe (II, 366), im Sinne des menschlich Sinnhaften, das dargestellt werden soll.

Der Begriff der Personen und Charaktere aber, der sonst mehr in das Gebiet der Darstellung fällt, muß nach Novalis' eigentümlichem Begriff der „synthetischen Person" hier aufgeführt werden. „Eine echt *synthetische Person* ist eine Person, die mehrere Personen zugleich ist — ein Genius. Jede Person ist der Keim zu einem *unendlichen Genius*", d. h. den verschiedenen Schichten in der Person sind Kräfte immanent, die bei gegebenen oder möglichen Anlässen in die Umgebung und Welt der Person ausstrahlen und den Verlauf des Geschehens entscheidend beeinflussen, hemmen oder fördern können. Immer da, wo diese Ausstrahlungen sich brechen oder auswirken, treffen sie auf Personen, die der ausstrahlenden Schicht der ersten Person, „des unendlichen Genius", entsprechen, verwandt oder auch entgegengesetzt sind[25]. „So vermag die Person in mehrere Personen zerteilt, doch auch *eine* zu sein. Die echte Analyse der Person als solcher bringt Personen hervor — die Person kann nur in Personen sich vereinzeln, sich zerteilen und zersetzen. Eine Person ist eine *Harmonie* — keine Mischung, keine Bewegung, keine *Substanz* wie die *Seele*. Geist und Person sind *eins*." (III, 70.) Novalis betont die Harmonie einer solchen Person, denn er sieht in der Person das Zusammenspiel der einzelnen Schichten, denen die Personen des Ganzen entsprechen; „Kraft ist Ursache" setzt er in Klammern hinzu, nämlich die den Schichten immanente Kraft, die ausstrahlt und die Wirkungen hervorbringt. Ein Beispiel solcher Schichtung führt Novalis an: „Jede persönliche Äußerung gehört einer bestimmten Person an. Alle Äußerungen der Person gehören zur unbestimmten Universal-Personalität und zu einer oder mehreren bestimmten Personalitäten zugleich. Z. B. eine Äußerung als *Mensch, Bürger, Familienvater* und *Schriftsteller* zugleich." (III, 70 f.)

---

[25] Vgl. R. Petsch, Die dramatischen Figuren bei Kleist, Goethe u. a. (bisher unveröffentlicht). „Der Dramatiker (Shakespeare im ‚King Lear') muß versuchen, die großen Wandlungen und Vertiefungen in der Seele des ‚jähzornigen — königlichen — Vaters' gleich am Anfang soweit vorzubereiten, daß sie zuletzt auch von der persönlichen Seite her gesehen, nur als die Entfaltungen vorhandener Keime oder gar eines Keimes erscheinen ... Und er muß ferner dafür sorgen, daß alle anderen ‚Figuren', die er mit dem Helden zusammen vorfindet, oder ihm schöpferisch beigesellt, einen oder mehrere dieser Züge ‚ansprechen' oder in sich abwandeln (bis zum äußersten Gegensatze), so daß sich im Ganzen wie im einzelnen eine Unitas multiplex der Strebungen und Wirkungen ergibt." Und es zeigt sich, „daß alle dramatischen Figuren ihrem Wesen nach in einem gewissen Verwandtschaftsverhältnis zu den Helden stehen (auch da, wo sie ihm schnurstracks widersprechen), ihrer Wirkung nach aber als Ausstrahlungen seiner eigenen dramatischen Kraftfülle angesehen werden können". Die Ähnlichkeit des Aufbaues und der Schichtung der dramatischen und der epischen Figuren und Personen erlaubt die Zusammenstellung der Gedanken Novalis' mit denen unserer heutigen Forschung.

Am „Wilhelm Meister" hatte sich Novalis diese Gedanken klargemacht: „Lothario ist nichts als die männliche Therese mit einem Übergang zu *Meister*. Natalie — die Verknüpfung und Veredlung von der Tante und Therese. Jarno macht den Übergang von Theresen zum Abbé. Der Oheim ist, wie die Tante, einseitig. Meister ist eine Verknüpfung von Oheim und Lothario. Die individuelle Religion der Tante ist in Natalien zur wohltätigen, praktischen Weltreligion geworden. Cypriani ist eine matte Repetition des Oheims. — Aurelie hat Familienähnlichkeit mit der Tante. Der Harfner und Mignon gehören zusammen. Werner nähert sich der Therese — wie der *Arzt* dem *Abbé* — man könnte ihn den physischen Abbé nennen. Felix ist ganz Marianens Sohn, Laertes und Madam Melina stehen auf *einer* Stufe. Serlo ist Jarno als Schauspieler. Friedrich ist der würdige Inhaber Philinens. Der Abbé erscheint nicht ohne Sinn doppelt. Mariane und die Gräfin sieht man gern mit *einem* Blick an. Melina ist der gemeine Jarno. Der Graf ist der schwache Oheim, der sich bei einer unbedeutenden Gelegenheit von der Tante bekehren läßt. Auch er macht mit seiner Frau ein passendes Paar. Auch Jarno erscheint doppelt wie der Abbé. Auch die Personen des Hintergrunds zeigen Spuren einer ähnlichen Besetzung des alten Theaters — man erinnere sich an Wilhelms Oheim." (III, 120.) Wir gaben diese Äußerung Novalis' so ausführlich, um zu zeigen, wie treffend im einzelnen und im allgemeinen er die einzelnen Figuren des Romans, die Schichten-Verknüpfung und wechselseitige Spiegelung, zusammensieht, gegenüberstellt und gruppiert; wie er aber andererseits weniger darauf bedacht war, die Darstellung und Entwicklung einmaliger Charaktere zu verfolgen als vielmehr auf die Herausarbeitung von Zügen an den einzelnen Personen zu sehen, wodurch diese in den verschiedenen Teilen des Romans als Bestandteile übergeordneter synthetischer Personen stets wiederkehren konnten. Nehmen wir den früheren Gedanken Novalis' hinzu, daß „jeder Keim eine *Dissonanz* ist — ein Mißverhältnis, was sich nachgerade ausgleichen soll", so ergibt sich uns hier ein Blickpunkt für Novalis' Auffassung des epischen Vorgangs überhaupt: Meister ist die „Person, die mehrere Personen zugleich ist", die Dissonanz in Meister, sein Streben nach dem Höheren und dem Nützlichen zugleich, wird an den einzelnen Personen verdeutlicht, in den verschiedenen Lebenslagen weitergetrieben bis zur Auflösung der Dissonanz, nämlich zur Vereinigung Meisters mit Natalie. Der Vorgang ist also tatsächlich gegeben durch die Verbindung, sagen wir jetzt der Schichten der synthetischen Person mit den diesen Schichten jeweils entsprechenden einzelnen Personen, bis zu der möglichen Entwicklung der Hauptperson, d. h. bis zur Auflösung der Dissonanz.

Novalis erkannte also in der Herausarbeitung solcher schlechthin überpersönlichen Züge ein wesentliches Kunstmittel der Komposition, mit dem der Dichter die Hauptmassen des Romans kontrastieren oder verknüpfen kann. „Die Tante und Therese — Jarno und der Oheim sind zwei Hauptkontraste . . . So wie der Oheim zur Tante gehört,

so Jarno zur Therese. Ein dritter Hauptkontrast ist Mignon und Philine — dieser durchkreuzt beide Familien. — Tragische und komische Hauptmassen des Romans." (III, 120.)

Den Gedanken, den Goethe in seinem Roman in der Unterhaltung Meisters mit den Schauspielern zum Ausdruck bringt[26], nahm Novalis auf: „Der Gang der Approximation ist aus zunehmenden Progressen und Regressen zusammengesetzt. Beide retardieren, beide beschleunigen, beide führen zum Ziel. So scheint sich im Roman der Dichter bald dem Ziel zu nähern, bald wieder zu entfernen, und nie ist es näher, als wenn es am entferntesten zu sein scheint." (II, 33 f.) (Blüthenstaub.) Aber Novalis geht darüber hinaus: „Wenn der Roman retardierender Natur ist, so ist er wahrhaft *poetisch*, prosaisch, ein *Konsonant*." (III, 118.) Konsonant müssen wir hier in Beziehung setzen zu der Erkenntnis des großen, schon angeführten Fragments über den Rhythmus. (III, 117.) Danach erkannte Novalis die akustische Natur der Seele, die auf die Schwingungen der Gedanken, *ein* Ausdruck des alles beherrschenden Rhythmus, abgestimmt ist[27]. Hierin scheint uns doch ein wahrhaft tiefer Gedanke zu liegen, wenn Novalis den Begriff des Rhythmus, der in der poetischen Sprache so offenbar zutage liegt, auch auf das durch den ganzen Roman hindurchgehende Kompositionselement, das Retardieren, überträgt.

5. Form.

Was aber ein vollendetes Kunstwerk erst ausmacht, das ist die Einheit, sicher auch die Einheit, die sich aus den einzelnen Teilen der Darstellung ergibt, aber vor allem doch die Einheit, die den poetischen Charakter eines Kunstwerks offenbart, nämlich die Übereinstimmung der reinen Idee mit der Form. So wie Novalis die Welt sah, mit den Augen und Sinnen des Romantikers, mußte auch die Idee einen romantischen Gehalt haben, und somit mußte die Form romantisch sein. Der romantische Charakter der Form aber ist schließlich mitbestimmt durch den Begriff der romantischen Ironie. Dieser Begriff der romantischen Ironie ist von Friedrich Schlegel schwerlich zu trennen. Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, den Begriff der romantischen Idee erschöpfend zu deuten. Mag für Fr. Schlegel das

---

[26] Wilhelm Meister, 5. Buch, 7. Kap. Auch in dem Aufsatz über epische und dramatische Dichtung, der Novalis damals allerdings noch nicht zugänglich war.

[27] Auch der junge Goethe war von dem Gedanken einer großen Harmonie beseelt, als er schrieb: „Der Künstler mag die Werkstätte eines Schusters betreten oder einen Stall, er mag das Gesicht seiner Geliebten, seines Stiefels oder die Antike ansehen, überall sieht er die heiligen Schwingungen und leise Töne, womit die Natur alle Gegenstände verbindet ... Davon fühlt nun der Künstler nicht allein die Wirkungen, er dringt bis in ihre Ursachen hinein, die sie hervorbringen. Die Welt liegt vor ihm, möcht' ich sagen, wie vor ihrem Schöpfer, der in dem Augenblick, da er sich des Geschaffenen freut, auch alle die Harmonien genießt, durch die er sie hervorbrachte, und in denen sie besteht. Drum glaubt nicht so schnell zu verstehen, was das heiße: Das Gefühl ist die Harmonie und vice versa." (Goethes Werke XXXVII, S.317 f.)

gelten, was Lukàcs, in einer leider wenig anschaulichen Art entwickelt: „Der Roman ist die Epopöe eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist, und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat[28]", für Novalis trifft diese Wesensbestimmung nicht zu, er hatte den Sinn des Lebens in seinem Innern[29], in sich selbst gefunden. Daß der geistige Verkehr zwischen Schlegel und Novalis für beide außerordentlich fruchtbar war, ist, besonders in ihren Briefen, ganz offenbar, wenn es auch sehr schwer sein dürfte, im einzelnen den Einfluß des einen auf den anderen nachzuweisen. Die Konsequenzen Fr. Schlegels jedoch, der aus dem „Wilhelm Meister" den Gattungsbegriff des Romans heraus entwickelte, um dann die Form des Romans als die Form seiner neuen romantischen Universalpoesie schlechthin hinzustellen, für den im Roman schließlich alle Arten der Poesie wieder zu vereinigen seien, diese Konsequenzen konnte Novalis so unbedingt für sich nicht ziehen. Allmählich begann ja auch die Goethebegeisterung in ihm doch einer etwas kühleren, mehr kritischen Betrachtung Platz zu machen. Begann er schon hierin, sich von Fr. Schlegel zu unterscheiden, so ist ihm auch der aus Fr. Schlegels Geist nicht wegzudenkende Begriff der romantischen Ironie in der Form nicht eigentümlich, wie Schlegel ihn in dem berühmten Athenäum-Fragment über die romantische, die progressive Universalpoesie festlegte. Wir nehmen gerade diese Stelle heraus, weil sie in unserm Zusammenhang den Unterschied der beiden Auffassungen am auffälligsten aufzuzeigen geeignet scheint. Fr. Schlegel schrieb: „Nur sie (die neue Form der romantischen Poesie, also, nach Schlegels Ausführungen, der Roman) kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darsteller, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflektion in der Mitte schweben, diese Reflektion immer wieder potenzieren und wie in einer *endlosen Reihe* von Spiegeln vervielfachen[30]." In einem Fragment des „Blüthenstaubs" dagegen sprach Novalis es so aus: „Was Fr. Schlegel so scharf als Ironie charakterisiert, ist meinem Bedünken nach nichts anders als die Folge, der Charakter der Besonnenheit, der wahrhaften Gegenwart des Geistes" (II, 20)[31]. Und ebenso schreibt Novalis am 12. 1. 1798 an A. W. Schlegel, wobei er Bezug nimmt auf dessen Rezension des Goetheschen Epos „Hermann und Dorothea" in der Jenaer „Allgemeinen Litteraturzeitung" von 1797[32]: „Einige Stellen haben mich vor-

---

[28] Lukàcs, Theorie des Romans, S. 44.

[29] Allerdings erst in der (romantischen) Unendlichkeit seines Innern.

[30] Athenäum, 1. Bd., 2. Stck., S. 28.

[31] Vgl. Petsch, Wesen und Form der Erzählkunst, S. 37: „Diese Einstellung, die sich selbst genießt und ihrem Träger eine besondere ahnende Offenbarung von seinem Menschentum vermittelt, ist die ‚epische Haltung'." Wie viel näher Novalis diesem Gedanken stand, beweist auch das Fehlen der „romantischen Ironie" Schlegels in seinen dichterischen Werken.

[32] A. W. Schlegels Gesammelte Werke, Leipzig 1847, Bd. 11, S. 183 f.

züglich belebt: ‚Besonnenheit ist die frühste Muse des nach Bildung strebenden Menschen etc. etc.' Ein treffender Lichtstrahl auf die frühste Poesie! Das Geheimnis der schönen Entfaltung ist ein wesentlicher Bestandteil des poetischen Geistes überhaupt und dürfte im lyrischen und dramatischen Gedicht wohl auch eine Hauptrolle spielen, freilich modifiziert durch den verschiedenen Inhalt, aber ebenfalls sichtbar als besonnenes Anschauen und Schildern zugleich — zweifache Tätigkeit des Schaffens und Begreifens, vereinigt in *einen* Moment — eine Wechselvollendung des Bilds und des Begriffs — ein vereinigtes Hinein- und Herauswirken, wodurch in einem Nu der Gegenstand und sein Begriff fertig wird." (IV, 222.) Und wenn Novalis an anderer Stelle dennoch von der romantischen Ironie spricht, so doch wohl sicher in diesem eigenen Sinne, als Besonnenheit: „Das Gemeinste wird wie das Wichtigste mit romantischer Ironie angesehen und dargestellt (im „Wilhelm Meister"). Die Verweilung ist überall dieselbe . . . — wodurch eben jene wunderbare romantische Ordnung entsteht — die keinen Bedacht auf Rang und Wert, Erstheit und Letztheit — Größe und Kleinheit nimmt." (III, 174.)[33]

5 a Märchen.

Diese (wunderbare romantische Ordnung) verlangt Novalis schließlich für die Form einer Dichtung, die eine vom Dichter intuitiv erfaßte „reine Idee" darstellen soll. Die Auffassung dieser Idee durch den Dichter aber ist romantisch, also absolut und unendlich zugleich. Dem mußte auch die Darstellungsform entsprechen, eine Form, die Novalis im Märchen am ehesten gefunden zu haben glaubte; und wenn ihm dann das Märchen zum *Kanon der Poesie* wurde und alles Poetische märchenhaft sein sollte (III, 248), so sah er darin doch wohl letzthin nur eine Erweiterung der bisherigen Form, wodurch der Dichter die Grenzen, die ihm der Roman noch setzte, überschreiten konnte. Im Märchen kann der Dichter alle Bande auflösen (II, 325), hier sind am ehesten Willkür und Zufall die Elemente der Harmonie (II, 337), der Poet ist der Zauberer (II, 376), alles kann „wunderbar — geheimnisvoll und unzusammenhängend sein — alles belebt. Jedes auf eine andere Art", denn die „Welt des Märchens ist die durchaus entgegengesetzte Welt der Welt der Wahrheit (Geschichte) — und

[33] Allerdings träfe Novalis dann auch nur in dieser Umschreibung der Ironie als Besonnenheit hier die epische Haltung Goethes. Dann fiele auch der Vorwurf Strichs weg: „Es ist sehr bezeichnend, daß Novalis die Teilnahmslosigkeit, die Goethe seinem Wilhelm Meister gegenüber an den Tag legt, als Ironie erklärte. In Wahrheit aber war sie episch-klassische Entäußerung." Strich, Deutsche Klassik und Romantik, S. 216 f. Vgl. dazu die Auffassung des gereiften Goethe im „West-östlichen Diwan, Eingeschaltetes": „Die Besonnenheit des Dichters bezieht sich eigentlich auf die Form, den Stoff gibt ihm die Welt nur allzu freigebig, der Gehalt entspringt freiwillig aus der Fülle seines Innern; bewußtlos begegnen beide einander, und zuletzt weiß man nicht, wem eigentlich der Reichtum angehöre. — Aber die Form, ob sie schon vorzüglich im Genie liegt, will erkannt, will bedacht sein, und hier wird Besonnenheit gefordert, daß Form, Stoff und Gehalt sich zueinander schicken, sich ineinander fügen, sich einander durchdringen."

ebendarum ihr so durchaus ähnlich, wie das Chaos der vollendeten Schöpfung[34]." (III, 97.) „Der echte Märchendichter ist ein Seher der Zukunft." (III, 7.) Wenn ohne den Geist des Märchens zu verscheuchen, irgendein Verstand (Zusammenhang, Bedeutung etc.) hineingebracht werden kann, so ergibt das ein höheres Märchen. (III, 253.) Im Märchen wird alles Wunderbare poetisiert und die Poesie war ja für Novalis „das echt absolut Reelle". Dies war der Kern seiner Philosophie: „Je poetischer, je wahrer." (II, 411.) So konnte er schreiben: „Im Märchen glaube ich meine Gemütsstimmung am besten ausdrücken zu können." (III, 220.) Wir erkennen hier, besonders in dem letzten Teil dieser Ausführungen, das Bestreben des Romantikers, sich über die Wirklichkeit, das diesseitige Leben hinauszuheben, die Grenzen der Endlichkeit zu überschreiten, um in der unendlichen Welt der Poesie, dem Traumland der Einbildungskraft die Freuden eines „echt absolut reellen" Lebens zu genießen, eines durch die allgemeinen Werte der Poesie verwesentlichten, vertieften und zugleich bewußteren Lebens.

B. 2. PERIODE. MITTE 1799 BIS ZUM TODE 1801.

Die Abkehr vom „Wilhelm Meister".

Novalis hatte seinen Vorsatz, der Welt das Beispiel einer Liebe bis in den Tod zu geben und der Geliebten freiwillig nachzusterben, nicht auszuführen vermocht. Das Leben war in ihm noch zu mächtig gewesen; berufliche Tätigkeit und das Studium der Naturwissenschaften hatten seinen Schmerz gelindert, so daß die natürliche Heiterkeit seines Wesens bald wieder zum Durchbruch kam. In Freiberg, wo Novalis die theoretischen Kenntnisse als Bergassessor erwarb, lernte er Julie von Charpentier kennen, die Tochter eines Berghauptmannes, mit der er sich im Dezember 1798 verlobte. Der Entschluß aber, seiner ersten Braut freiwillig zu folgen, „bleibt, wie ein Palladium, verwahrt — ein Schatz für die Zukunft", wie Novalis noch am 1. Januar 1800 schrieb. (IV, 312.) Sophie von Kühn ist ihm immer der Ausdruck der jenseitigen Welt geblieben, in der er sich so heimisch wie in dieser fühlte. Von Weißenfels aus, wohin er von Freiberg im Frühjahr 1799 zurückgekehrt war, besuchte Novalis regelmäßig Jena, wo er mit den Brüdern Schlegel zusammenkam. Hier lernte er auch Ludwig Tieck kennen. Es entstand die für Novalis'

[34] Daß auch hier Goethe das Vorbild war, zeigen einige Bemerkungen Novalis' über das Märchen von der grünen Schlange. Daß dieses, von Novalis romantisch ausgelegte, Märchen das Vorbild blieb, wurde ihm in seinem Märchen im Heinrich v. Ofterdingen zum Verhängnis. Denn während wir „Hyazinth und Rosenblüth" aus den „Lehrlingen zu Sais" noch heute mit ungetrübter Freude lesen, kann uns das Ofterdingen-Märchen mit seiner überladenen Allegoristik nur sehr wenig sagen. — Vgl. Petsch, W. u. F. d. Erzählkunst, S. 259.

dichterisches Schaffen so entscheidende Freundschaft. Er schrieb es selbst an Tieck am 6. August 1799: „Deine Bekanntschaft hebt ein neues Buch in meinem Leben an — an Dir habe ich so manches vereinigt gefunden — was ich bisher nur vereinzelt unter meinen Bekannten fand. — Wie meine Julie mir von allen das Beste zu besitzen scheint, so scheinst auch Du mir jeden in der Blüte zu berühren und verwandt zu sein. Du hast auf mich einen tiefen, reizenden Eindruck gemacht. — Noch hat mich keiner so leise und doch so überall angeregt wir Du." (IV, 294.) War das Ergebnis der Schlegelschen Betrachtungen doch letzten Endes theoretisch geblieben, in Tieck fand Novalis jetzt den schaffenden Dichter, der ihn zu eigenen dichterischen Versuchen anregte. Und das ist das Kennzeichen dieser zweiten Periode: Der Einfluß Tiecks führt Novalis weiter in sich selbst hinein, gleichzeitig damit, wie wir sehen werden, endgültig von Goethes „Wilhelm Meister" weg. Das mehr Theoretische und Spekulative der Entwicklung Novalis' ist nahezu abgeschlossen.

Der „innere Sinn".

Die Fragmente dieser Zeit machen ungefähr nur ein Zehntel von dem aus, was Novalis in der ersten Periode niedergeschrieben hatte. In diesen beiden letzten Jahren mehren sich jedoch die Betrachtungen, die auf ein engeres Verhältnis zu dem betrachteten Gegenstand hinweisen. War es vorher das Verhältnis des Ästhetikers zur Kunst, so ist es jetzt mehr das Verhältnis des Künstlers zur Kunst, das im Vordergrunde steht. Hatte Novalis früher einmal geäußert, daß Theorie nicht zustande käme, sollte sie auf Erfahrung warten, so hatte er doch erkannt: „Es ist kein wahrer Unterschied zwischen Theorie und Praxis." (III, 140.) „Die Vollendung der Theorie schließt die Praxis in die Theorie ein." (II, 244.) Jetzt konnten in Novalis Theorie und Praxis sich gegenseitig ergänzen und befruchten. Seine philosophischen und ästhetischen Bemühungen hatten ihn immer weiter in sich selbst zurückgeführt. In sich selbst hatte er den *innern Sinn* gefunden, der ihm schließlich das Organ für Poesie überhaupt geworden ist, ein Organ, das weniger mit Erfahrungstatsachen arbeitet, als vielmehr im Grunde auf Gefühl beruht, das Organ, dessen sich das *Gemüt*, die Gesamtheit der inneren Welt des Dichters, bedient. Dieser innere Sinn bringt die Poesie hervor: „Es gibt einen speziellen Sinn für Poesie — eine poetische Stimmung in uns. Die Poesie ist durchaus personell und darum unbeschreiblich und indefinissabel. Wer es nicht unmittelbar weiß und fühlt, was Poesie ist, dem läßt sich kein Begriff davon beibringen." (III, 349.) „Der Sinn für Poesie hat viel mit dem Sinn für Mystizism gemein. Er ist der Sinn für das Eigentümliche, Personelle, Unbekannte, Geheimnisvolle, zu *Offenbarende*, das Notwendig-Zufällige. Er stellt das Undarstellbare dar. Er sieht das Unsichtbare, fühlt das Unfühlbare etc." (III, 349)[1]. Alle Poesie

[1] Wir würden dafür heute wohl sagen: Das Wesenhafte, Bedeutsame. Doch kann sich das keineswegs mit Novalis' Begriffen decken, der, weiter unten, es sogar mit dem Irrationalen gleichsetzen will.

beruht auf der Tätigkeit dieses innern Sinns, der eigentlich künstlerischen Einbildungskraft, die Verstand, Vernunft und Phantasie umfaßt. Wieweit ein Dichtwerk das Gemüt zu erregen weiß, d. h. wie groß die Menge an Unsagbarem, Irrationalem darin ist, das ist jetzt der Maßstab zur Bestimmung des Wertes. „Poesie = Gemütserregungskunst" (III, 324)[2]. Aber die Poesie stellt auch nichts anderes dar als schließlich das Gemüt des Dichters: „Poesie = offenbartem Gemüt — *wirksamer* (produktiver) Individualität." (III, 336.) Es würde uns zu weit führen, wollten wir hier der Entwicklung des Begriffs „Gemüt" bei Novalis im einzelnen nachgehen. O. Walzel (Poesie und Nichtpoesie) weist überzeugend auf den Einfluß der „Reden über die Religion" Schleiermachers auf Novalis hin, in denen „Gemüt" eine so große Rolle spielt. „Gemüt gewinnt für ihn (Novalis) in der Erörterung der Dichtkunst die Bedeutung, die es bei Schleiermacher für rechten Einblick in Religion hat." Was aber Schleiermacher „Gemüt" nennt, ist immer als sittlich gefaßt (Walzel, S. 110). So deutet Walzel auch Novalis' „Gemüt" als Instinkt der sittlichen Größe (S. 103). Damit gewinnt schließlich die Poesie als (sittliche) Gemütserregungskunst eine ähnliche Aufgabe wie schon im Anfang von Novalis' erster Periode, wo er den Zweck der Poesie in der „Erhebung des Menschen über sich selbst" sah. (II, 327.) An der sittlichen Aufgabe der Poesie hat Novalis von Anfang an festgehalten. Wenn sich ihm jetzt von Schleiermachers Seite ein neuer Begriff bot, das Verhältnis der Poesie zur inneren Menschlichkeit weiter zu erhellen, so berührten sich Novalis und Schleiermacher auf der gleichen Ebene, der eine von der Seite der Religion, der andere von der Seite der Dichtkunst her. So war Novalis dann Poesie = offenbartem Gemüt geworden = Offenbarung der sittlichen Größe[3]. „In eigentlichen Poemen ist keine als die Einheit des Gemüts." (III, 336.) „Poesie ist *Darstellung des Gemüts* — der innern *Welt in ihrer Gesamtheit.* Schon ihr Medium, die Worte, deuten es an, denn sie sind ja die äußre Offenbarung jenes innern Kraftreichs." (III, 317.) „Die Darstellung des Gemüts muß, wie die Darstellung der Natur, selbsttätig, in einem Wort eigentümlich allgemein, verknüpfend und schöpferisch sein. Nicht *wie es ist, sondern wie es sein könnte und sein muß.*"

---

[2] Vgl. dazu die Auffassung des reifen Goethe in den „Noten und Abhandlungen" zum „West-östlichen Diwan", wo Goethe sich verwahrt gegen eine Verbindung von Poesie mit Redekunst: „Poesie ist, rein und echt betrachtet, weder Rede noch Kunst; keine R e d e, weil sie zu ihrer Vollendung Takt, Gesang, Körperbewegung und Mimik bedarf; sie ist keine K u n s t, weil alles auf dem Naturell beruht, welches zwar geregelt, aber nicht künstlerisch geängstiget werden darf; auch bleibt sie immer wahrhafter Ausdruck eines a u f g e r e g t e n, e r h ö h t e n Geistes (Sperrung vom Verfasser), ohne Ziel und Zweck." Der „enthusiastisch aufgeregte" Geist kam ihm in der echten Lyrik zum reinen Ausdruck, die Goethe als eine der drei „Naturformen der Dichtung" (Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Diwan) erkannt hatte.

[3] Vgl. hierzu die ähnlichen, allerdings von Kantischer Grundlage herrührenden Gedanken Schillers in seinen „Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen".

Durch richtige Zeichnung selbsterfundener Gegenstände und Geschichten wird der Dichter fähig, „freies Gemüt in eine scheinbare Weltkopei zu legen." (III, 352.) Des Dichters Reich ist die Welt, „in den Fokus seiner Zeit gedrängt". (III, 370.) Plan und Ausführung muß dichterisch sein, „das ist dichterische Natur . . . Alle dichterische Natur ist Natur." (III, 370.) Natur und Kunst will Novalis nicht unterschieden haben, „die Natur hat Kunstinstinkt". (III, 317.) „Entweder muß die Natur Ideenträger oder das Gemüt Naturträger sein." (III, 370.) Der Dichter, der „Vorstellungsprophet der Natur", spielt die Rolle des Gemüts in der Welt, er ist Subjekt und Objekt, Gemüt und Welt zugleich. So wird im Gemüt die Natur sich ihrer selbst bewußt. „Daher die Unendlichkeit eines guten Gedichts, die Ewigkeit." (III, 349.) Alles, was er ist, ist der Dichter erst durch seinen innern Sinn, den zu bilden die höchste Aufgabe der Menschheit sein wird.

Ablehnung des „Wilhelm Meister".

Das Walten dieses *innern Sinns,* als Äußerung des Gemüts, hatte Novalis in Goethes „Wilhelm Meister" zu finden sich vergeblich gemüht. Hatte er schon zu Ende seiner ersten Periode geäußert, „Goethe wird und muß übertroffen werden, aber nur wie die Alten übertroffen werden können, an Gehalt und Kraft, an Mannigfaltigkeit und Tiefsinn — als Künstler eigentlich nicht oder doch nur sehr wenig" (II, 406), so sagt Novalis sich jetzt völlig von seinem früheren Vorbild los. Mit harten Worten wendet er sich jetzt „Gegen ‚Wilhelm Meisters Lehrjahre': Es ist im Grund ein fatales und albernes Buch — so prätentiös und pretiös — undichterisch im höchsten Grade, was den Geist betrifft — so poetisch auch die Darstellung ist. Es ist eine Satire auf die Poesie, Religion etc. Aus Stroh und Hobelspänen ein wohlschmeckendes Gericht, ein Götterbild zusammengesetzt. Hinten wird alles Farce. Die ökonomische Natur ist die wahre — *übrigbleibende* . . . Die Freude, daß es nun aus ist, empfindet man am Schlusse in vollem Maße[4]. Das Ganze ist ein nobilitierter Roman. W. M.'s Lehrjahre, oder die Wallfahrt nach dem Adelsdiplom. ‚Wilhelm Meister' ist eigentlich ein ‚Candide', gegen die Poesie gerichtet. Die Poesie ist der Arlequino in der ganzen Farce. . . Aventuriers, Komödianten, Mätressen, Krämer und Philister sind die Bestandteile des Romans. Wer ihn recht zu Herzen nimmt, liest keinen Roman mehr." (III, 314.) „Wenn die ‚Litteraturzeitung' nicht so jämmerlich wäre", schreibt Novalis am 23. Februar 1800 an Tieck (IV, 331), „so

[4] Wie weit hatte sich Novalis damit von seinem früher so verehrten Lehrer Schiller entfernt, der an Goethe schrieb, Jena 7. 1. 1795: „. . . . Ich erkläre mir dieses Wohlsein (beim Lesen des Romans) von der durchgängig darin herrschenden Klarheit, Glätte und Durchsichtigkeit, die auch nicht das Geringste zurückläßt, was das Gemüt unbefriedigt und unberührt läßt und die Bewegung nicht weiter treibt, als nötig ist, um ein fröhliches Leben in den Menschen anzufachen und zu erhalten. . . . Dort (im Roman) ist alles so heiter, so lebendig, so harmonisch aufgelöst und so menschlich wahr." Schiller und Goethe, Briefwechsel, Jena 1905, S. 52.

hätt' ich Lust gehabt, eine Rezension von ‚Wilhelm Meisters Lehrjahren' einzuschicken — die freilich das völlige Gegenstück zu Friedrichs (Schlegel) Aufsatze sein würde. So viel ich auch aus ‚Meister' gelernt habe und noch lerne, so odiös ist doch im Grunde das ganze Buch. ... Es ist mir unbegreiflich, wie ich so lange habe blind sein können." Zweifellos hat Tieck dazu beigetragen, in Novalis das zum Bewußtsein zu bringen, was ihn von Goethes „Wilhelm Meister" trennen mußte, aber auch ohne Tieck wäre Novalis durch seine theoretischen Betrachtungen auf das gekommen, was ihn von Goethe unterschied.

Die Abkehr von Goethe, die eintrat, ist immer eine strittige Frage in allen Untersuchungen geblieben. K. Woltereck in ihrer Dissertation „Goethes Einfluß auf Novalis' Heinrich v. Ofterdingen" (München 1914) versuchte, diese Frage endgültig zu lösen[5]. Und doch kommt auch Woltereck nicht zu einem klaren Ergebnis. Wohl gelingt es ihr, an Hand einiger Fragmente (die aber, da sie nicht in chronologischer Ordnung verwendet wurden, an Beweiskraft verlieren) und an Hand ganz offensichtlicher Ähnlichkeiten in Sprache, Stil und Darstellung des Ofterdingen mit dem ‚Wilhelm Meister', nachzuweisen, daß Novalis im ‚Wilhelm Meister' für diese Gegenstände sein Vorbild für den Ofterdingen sah. Das aber hat Novalis selbst, auch in seiner zweiten Periode noch, geäußert. Wie ist es sonst zu verstehen, wenn er in dieser Zeit, trotz der Äußerung, daß der „Wilhelm Meister" „im Grunde ein fatales und albernes Buch" sei, an anderer Stelle sagt: „So sonderbar es manchem scheinen möchte, so ist doch nichts wahrer, als daß es die Behandlung, das Äußere — die Melodie des Stils ist, welche zur Lektüre uns hinzieht und uns an dieses oder jenes Buch fesselt. ‚W. M.'s L.' sind ein mächtiger Beweis dieser Magie des Vortrags, dieser eindringlichen Schmeichelei einer glatten, gefälligen, einfachen und mannigfaltigen Sprache. Wer diese Anmut des Sprechens besitzt, kann uns das Unbedeutendste erzählen, und wir werden uns angezogen und unterhalten finden." (III, 320.) Hierin, in Sprache und Stil der Darstellung, ist ihm Goethe immer das Muster gewesen, und das ist es auch, was er „aus ‚Meister' gelernt hat und noch lernt", wie er an Tieck schrieb. Wenn also von einem Einfluß Goethes auf Novalis und insbesondere auf seinen Heinrich v. Ofterdingen gesprochen werden kann, dann aber auch nur in dieser Hinsicht, so wie Dilthey es vor zwei Menschenaltern schon sah: „. . . eine wunderbare Reproduktion des Goetheschen Stiles übertrug er (Novalis) auf eine ganz von der Imagination geschaffene wunderbare, fremdartige, ganz typische Welt" (nämlich im Heinrich v. Ofterdingen)[6]. „Stilähnlichkeiten als Nachbildungen darstellen zu wollen, mag immer eine mißliche Sache sein", schrieb Donner[7] und versuchte,

[5] Vgl. Woltereck, S. 59 ff.: „Beweisführung von Goethes Einfluß auf Novalis' Heinrich v. Ofterdingen."

[6] W. Dilthey, Preußische Jahrbücher 1865. Jetzt in „Das Erlebnis und die Dichtung", Leipzig 1913, S. 327.

[7] Donner, O. E., Der Einfluß Wilhelm Meisters auf den Roman der Romantiker, Helsingfors 1893, S. 134.

den Goetheschen Einfluß durch Ähnlichkeit des Aufbaus und der Personen im Wilhelm Meister und im Ofterdingen nachzuweisen. Donner ging ebenso wie Woltereck am eigentlichen Kern des Gegensatzes vorbei. Dilthey hatte tiefer gesehen, als er die Welt des Heinrich v. Ofterdingen als von der Imagination geschaffen bezeichnete. Hier liegt der Gegensatz zwischen Novalis und Goethe, den Kluckhohn letzthin als einen weltanschaulichen Gegensatz bezeichnet[8].

Novalis als sentimentalischer Dichter.

Schillers Untersuchung „Über naive und sentimentalische Dichtung" kann uns gerade an diesem Punkte sehr viel weiter helfen. Im Schillerschen Sinne ist Goethe ein naiver Dichter, der einen sentimentalischen Stoff (im ‚Wilhelm Meister') behandelt[9], d. h. er stellt das Ideal der Wirklichkeit gegenüber, und da die Darstellung naiv ist, beruht sie auf Empfindung ohne Reflexion, auf Nachahmung der Natur und auf Erfahrung, also muß im „Wilhelm Meister" die Poesie sich der Wirklichkeit beugen. Novalis aber ist durchaus ein sentimentalischer Dichter, sein „Ofterdingen" ein sentimentalischer Stoff, denn Novalis wollte nichts „darstellen, wie es ist, *sondern wie es sein könnte* und *wie es sein muß*." (III, 317.) Ideal und Wirklichkeit sollten kein Gegensatz mehr sein, am Ende des Ofterdingen sollte das Goldene Zeitalter angebrochen sein, in dem alle Menschen glücklich unter der Herrschaft der Poesie lebten. Im Schillerschen Sinne ist der Ofterdingen also eine erhabene Idylle. Und so ist auch Novalis' Werk bewußt gegen den „Wilhelm Meister" gerichtet, nämlich als die sentimentalische Darstellung des Sieges der Poesie auf Erden gegen die naive Darstellung der Niederlage der Poesie vor der Wirklichkeit. Und genau so richtete sich Novalis' Kritik am „Wilhelm Meister" nur gegen die naive Behandlung des Stoffes, nicht gegen die Mittel der Darstellung; für Novalis war der „Wilhelm Meister": „undichterisch im höchsten Grade, was den Geist betrifft — so poetisch auch die Darstellung ist." (III, 313.) „‚W. M.'s Lehrj.' sind gewissermaßen durchaus *prosaisch* — und modern. Das Romantische geht darin zugrunde — auch die Naturpoesie, das Wunderbare — er handelt bloß von gewöhnlichen *menschlichen* Dingen — die Natur und der Mystizism sind ganz vergessen. Er ist eine poetisierte bürgerliche und häusliche Geschichte. Das Wunderbare darin wird ausdrücklich als Poesie und Schwärmerei behandelt. Künstlerischer Atheismus ist der Geist des Buches. Sehr viel Ökonomie — mit prosaischem, wohlfeilem Stoff ein poetischer Effekt erreicht." (III, 324.) Ganz ähnlich hatte Jean Paul in seiner „Vorschule der Ästhetik", § 5, geurteilt: „Der Dichter soll das Wunder weder zerstören, wie ein exegetischer Theolog, noch in der Körperwelt unnatürlich festhalten, wie ein Taschenspieler, sondern es in die Seele legen, wo allein es neben Gott wohnen kann. Das Wunder fliege weder als Tag- noch als Nachtvogel, sondern als Däm-

[8] Kluckhohn in der Einleitung zu seiner Ausgabe von Novalis' Schriften.
[9] Schillers Werke, Ausg. Bellermann, 7. Bd.

merungsschmetterling. Meisters Wunderwesen liegt nicht im hölzernen Räderwerk — es könnte polierter und stählern sein —, sondern in Mignons und des Harfenspielers etc. herrlichem geistigen Abgrund, der zum Glück so tief ist, daß die nachher hineingelassenen Leitern aus Stammbäumen viel zu kurz ausfallen[10]."

Die Härte und Strenge, mit der Novalis den „Wilhelm Meister" jetzt verurteilt, beweisen, wie schmerzlich ihm die Erkenntnis wurde, daß die kritiklose Verehrung seines Lieblingsbuches ein Irrweg gewesen war.

Als ein Schüler in der Dichtkunst, als ein Lernender hatte Novalis den „Wilhelm Meister" früher gelesen; die Begeisterung Fr. Schlegels in dessen Aufsatz über „Wilhelm Meister" im Athenäum hatte ihn mitgerissen, die vollendete Kunst der naiven Darstellung im „Wilhelm Meister" ihn gefangengenommen, so wie ihn der sentimentalische Charakter des Stoffes angezogen hatte. Damals beruhte ihm alle Kunst auf Erfahrung, so wie er es in Goethes „Werther" und „Wilhelm Meister" gefunden zu haben glaubte. Jetzt aber, wo ihm alle Poesie erst durch die Tätigkeit des inneren Sinns, der eigentlich künstlerischen Einbildungskraft, entstand, erkannte Novalis, was ihn von Goethe schied, und worin er ihn zu übertreffen suchte, nämlich, wie er schon am Ende seiner ersten Periode sagte: „Goethe wird und muß übertroffen werden — aber nur wie die Alten übertroffen werden können, an Gehalt und Kraft, an Mannigfaltigkeit und Tiefsinn — als Künstler eigentlich nicht oder doch nur um sehr wenig, denn seine Richtigkeit und Strenge ist vielleicht schon musterhafter, als es scheint." (II, 404.)

Novalis' romantische Form.

In diesem Fragment Novalis' lag gleichsam schon der Plan seines künftigen Denkens vorgezeichnet, wenn er auch noch nicht ganz klar sah, und ihm der richtige Ausdruck seines Wollens noch fehlen mußte, denn wenn er Goethe, wie die Alten „an Gehalt und Kraft, an Mannigfaltigkeit und Tiefsinn" übertreffen wollte, so hätte ihm das wohl schwerlich gelingen können, da ja für einen sentimentalischen Betrachter ein naives Kunstwerk, und besonders eines, das einen sentimentalischen Stoff wie im „Wilhelm Meister" darstellt, sicher ebensoviel Gehalt und Kraft, Mannigfaltigkeit und Tiefsinn darbieten kann wie ein rein sentimentalisches. Aber hier stieß auch die Weltanschauung des Romantikers auf die des mehr realistischen Klassikers. Und diese romantische Weltanschauung des Novalis begründet letzthin auch die Form, die er für die einem Ausdruck seines Denkens und Empfindens gemäße hielt.

Wir erwarten nach dem bisherigen Verlauf von Novalis' Entwicklung wenig oder nichts mehr über die Kunst der Darstellung, über die Mittel wie Sprache, Metrik, Stil usw. Alles das hatte Novalis in

---

[10] Jean Pauls sämtliche Werke, Ausg. Herm. Böhlaus Nachf., Weimar 1935, 1. Abt., 11. Bd., S. 35.

seiner ersten Periode an Goethe bewundert und bewundert es bis zum Ende. Tatsächlich sagte Novalis nichts bemerkenswert Neues hierüber in seiner zweiten Periode. Vielmehr bezog sich jetzt alles Neue fast ausschließlich auf das Ganze, auf die Form des Dichtwerks, die von der reinen Idee bestimmt sein mußte, einer Idee, entsprechend seiner romantischen und sentimentalischen Weltansicht. Da Novalis sich nicht auf eine endliche Darstellung einer solchen Idee beschränken wollte, vielmehr danach strebte, auch die Unendlichkeit darzustellen und durch die Form auszudrücken, so mußte er die Romanform eines „Werther" oder „Wilhelm Meister" notwendig sprengen. Am ehesten noch hätte die Form des Märchens dazu gereicht, aber im Märchen wäre durch den von vornherein feststehenden Charakter des Unwirklichen, durch die unbeschränkte Herrschaft des Wunderbaren die Kraft und die Evidenz der Idee vielleicht verringert worden. So kehrte Novalis sich von seiner Ansicht in der ersten Periode ab, wonach ihm das Märchen der Kanon der Poesie war (II, 248), und wandte sich der Form des Romans zu, mit dem er jetzt aber alle Vorzüge des Märchens zu vereinigen trachtete. Muß der Roman sich im allgemeinen an die Grenzen der Begriffe der menschlichen Natur halten, z. B. in Raum und Zeit und Wirklichkeit, so nahm Novalis in seine neue Form des Romans ausdrücklich das Wunderbare und den Zufall des Märchens mit hinein, um so „auf eine *angenehme* Art zu *befremden*, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend." (III, 348.) „Ein Roman muß durch und durch Poesie sein. Die Poesie ist nämlich, wie die Philosophie, eine harmonische Stimmung unseres Gemüts, wo sich alles verschönert, wo jedes Ding seine gehörige Ansicht — alles seine passende *Begleitung* und *Umgebung* findet. Es scheint in einem echt poetischen Buch alles so *natürlich* und doch so *wunderbar*. — Man glaubt, es könne nicht anders sein und als habe man bisher in der Welt geschlummert — und gehe einem nun erst der rechte Sinn für die Welt auf." (III, 286.) Diese Welt aber ist die des dichterischen Gemüts, in dem „alles auf die eigenste, gefälligste und lebendigste Weise verknüpft" ist. (III, 318.) Die Art der „Verknüpfung" und Verbindung der Gegenstände und Teile einer Dichtung, wie Novalis es schon am Aufbau der „synthetischen Person", der Schichtung und der Verbindung der Schichten untereinander beobachtet hatte, das macht ihm auch hier ein Wesentliches der Dichtung aus. Eigen ist diese Art der Verknüpfung durch die Einmaligkeit und Ursprünglichkeit der dichterischen Persönlichkeit; gefällig ist sie durch die Hervorhebung des Bedeutsamen, das in der „passenden Begleitung und Umgebung" unseren Geist aufregt und erhöht; lebendig ist sie endlich durch die jeder wahren dichterischen Fähigkeit zugrunde liegende Natürlichkeit und Menschlichkeit. So sah Novalis das Dichtwerk, als Ausdruck des dichterischen Gemüts, dieses allumfassenden Organs „der höheren Stimme des Weltalls", wie Heinrich v. Ofterdingen es mit Sylvester erkennt. (I, 236.) „Die fremdesten Dinge kommen durch *einen* Ort, *eine* Zeit, eine seltsame Ähnlichkeit, einen Irrtum, irgendeinen Zufall

zusammen. So entstehen wunderliche Einheiten und eigentümliche Verknüpfungen und eins erinnert an alles — wird das Zeichen vieler und wird selbst von vielen bezeichnet und herbeigerufen. Verstand und Phantasie werden durch Zeit und Raum auf das wunderbarste vereinigt, und man kann sagen, daß jeder Gedanke, jede Erscheinung unsers Gemüts das individuellste Glied eines durchaus eigentümlichen Ganzen ist." (III, 318.) So wie Novalis die synthetische Person den einzelnen Personen eines Dichtwerks überordnete, so steht hier die Gesamtheit des Gemüts über den jeweilig faßbaren Erscheinungen und Gedanken, die das Gemüt hervorbringt. Erst die Synthese aller dieser Gedanken und Erscheinungen, dieser „individuellsten Glieder" stellt das eigentümliche Ganze her. So entspricht schließlich auf höherer Ebene die synthetische Person mit all ihren Vereinzelungen, Ausstrahlungen und Brechungen der Gesamtheit des Gemüts des Dichters. Tatsächlich hat Novalis Poesie und Gemüt so zu verbinden getrachtet: „Es ist höchst begreiflich, warum am Ende alles Poesie wird. Wird nicht die Welt am Ende Gemüt?" (III, 298.) Nur der Dichter, der mit dem innern Sinn begabt ist, also der gemüt-volle Dichter, kann Poesie hervorbringen. Er „stellt das Undarstellbare dar. Er sieht das Unsichtbare, fühlt das Unfühlbare etc. . . . Der Dichter ist wahrhaft sinnberaubt — dafür kommt alles in ihm vor. Er stellt im eigentlichsten Sinn Subjekt—Objekt vor — Gemüt und Welt. Daher ist die Unendlichkeit eines guten Gedichts die Ewigkeit." (III, 349.) „Der Dichter ordnet, vereinigt, wählt, erfindet — und es ist ihm selbst unbegreiflich, warum gerade so und nicht anders." (III, 349.) Hier erkennt Novalis schließlich die Grenzen der Theorie. Dem Dichter selbst ist unergründlich, warum er „gerade so und nicht anders" verfährt. Wieviel weniger muß es also dem Theoretiker gelingen, die Gesetze und Regeln des dichterischen Verfahrens zu erweisen. „Die Vollendung der Theorie (wenn sie überhaupt möglich ist) schließt die Praxis in die Theorie ein." (II, 244.) Der „Heinrich v. Ofterdingen" war Novalis' Versuch, über seine ihm selbst unvollkommene Theorie hinauszugelangen.

„Der Heinrich v. Ofterdingen".

Für Novalis' Art zu empfinden, ist bezeichnend, daß er gewohnt war, unmittelbar nach der Empfindung über das Empfundene zu reflektieren, wobei die Selbsttätigkeit der Reflexion das Empfundene gleichsam überwucherte, also etwas der Wirklichkeit weit Entferntes, nämlich die in seinem Sinne romantisierte Welt, aus seinem Innern wieder auftauchte; bei einer so gearteten schöpferischen Tätigkeit, die die Gesetze der natürlichen Welt aufhob, um an ihre Stelle die einer neuen, wunderbaren Welt, der poetischen Welt des Gemüts, zu setzen, konnte Novalis mit der vorhandenen Form des Romans nicht auskommen. Was er sich für nötig erachtete, um einen Roman schreiben zu können, hat er in einer Aufzeichnung angedeutet: „Eine gewisse Altertümlichkeit des Stils, eine richtige *Stellung* und Ordnung der Massen, eine leise Hindeutung auf Allegorie, eine gewisse Seltsam-

keit, Andacht und Verwunderung, die durch die Schreibart durchschimmert — dies sind einige wesentliche Züge dieser Kunst, die ich zu meinem bürgerlichen Roman recht nötig habe . . . Es fehlt noch an romantischer Anordnung und Veränderung in den Gedanken. Äußerst simpler Stil, aber höchst kühne, romanzenähnliche, dramatische Anfänge, Übergänge, Folgen — bald Gespräch — dann Rede — dann Erzählung, dann Reflexion, dann Bild und so fort. Ganz Abdruck des Gemüts, wo Empfindung, Gedanke, Anschauung, Bild, Gespräch, Musik etc. unaufhörlich schnell wechselt und sich in hellen klaren Massen nebeneinander stellt." (III, 298.) „Ganz Abdruck des Gemüts" sollte der Roman werden. Für dieses Abbild seines romantischen Gemüts, für seine romantische Welt schuf Novalis sich eine eigene romantische Romanform in seinem Hauptwerk, dem „Heinrich v. Ofterdingen", der, ebenso wie die etwas früheren „Lehrlinge von Sais", leider Fragment geblieben ist, so daß eine erschöpfende Gegenüberstellung dieses Romans mit den theoretischen Anschauungen Novalis' nicht gegeben werden kann, auch in unserem Zusammenhange, in dem es uns hauptsächlich um das theoretische Verhältnis Novalis' zur Erzählkunst ging, nicht unbedingt am Platze wäre. Denn wie sehr Novalis sich auch bemühte, über die Bedingungen der schöpferischen Tätigkeit des Dichters und über diese Tätigkeit selbst sich klar zu werden, das Letzte und Tiefste dieser geheimnisvollen Kraft wäre ihm wie allen Menschen verborgen geblieben, nie hätte er befriedigende Auskunft sich selbst oder uns darüber geben können, warum er gerade an dieser oder jener Stelle so und nicht anders geschrieben, gedacht oder empfunden habe. Über die große Form des Ganzen wie über die Komposition und den äußern Aufbau der Einzelteile wird Novalis sich bei der Ausführung seines Plans sicher klar gewesen sein, jedoch die Ausführung selbst hat er wohl mehr seinem dichterischen Genius als seinem Verstande überlassen müssen.

Überraschend aber sind in unserem Zusammenhange die Äußerungen über Poesie, die Novalis dem Meister der Dichtkunst, Klingsohr, in den Mund gelegt hat. Tatsächlich klingt hier wieder an, was Novalis im Anfang über Poesie gesagt hatte, als er in Goethe noch den wahren Statthalter der Poesie auf Erden verehrte:

Klingsohr kann Heinrich nicht genug anrühmen, seinen Verstand, seinen natürlichen Trieb, „zu wissen, wie alles sich begibt und untereinander nach Gesetzen der Folge zusammenhängt, mit Fleiß und Mühe zu unterstützen. Nichts ist dem Dichter unentbehrlicher, als Einsicht in die Natur jedes Geschäfts, Bekanntschaft mit den Mitteln, jeden Zweck zu erreichen und Gegenwart des Geistes, nach Zeit und Umständen, die schicklichsten zu wählen. Begeisterung ohne Verstand ist unnütz und gefährlich, und der Dichter wird wenig Wunder tun können, wenn er selbst über Wunder erstaunt . . . Der junge Dichter kann nicht kühl, nicht besonnen genug sein . . . Die Poesie will vorzüglich als strenge Kunst getrieben werden. Als bloßer Genius hört sie auf Poesie zu sein." (H. v. Oftd., 7. Kap., Werke Bd. 1, Seite 184 ff.)

Dann weist Klingsohr Dichtern und Dichtkunst ihre Grenzen: „Wenn es schon für einen einzelnen Dichter nur ein eigentümliches Gebiet gibt, innerhalb dessen er bleiben muß, um nicht alle Haltung und den Atem zu verlieren: so gibt es auch für die ganze Summe menschlicher Kräfte eine bestimmte Grenze der Darstellbarkeit, über welche hinaus die Darstellung die nötige Dichtigkeit und Gestaltung nicht behalten kann, und in ein leeres und täuschendes Unding sich verliert." Besonders der Lehrling habe sich vor seiner lebhaften Phantasie zu hüten, die nur zu gern nach den Grenzen sich begibt, das Unsinnliche, Übermäßige zu ergreifen und auszusprechen. „Der ältere Dichter steigt nicht höher, als er es gerade nötig hat." Eine leichte Zusammenstellung mache den Reichtum der Erfindung faßlich und anmutig. „Die beste Poesie liegt uns ganz nahe und ein gewöhnlicher Gegenstand ist nicht selten ihr liebster Stoff." „Durch Übung und Nachdenken lernt der Dichter seine Sprache kennen . . . Auf seltsame Sprünge richtet sie nur ein Gaukler, kein Dichter ab." Heinrich werde selbst sehen, daß ihm die Gesänge am besten gerieten, deren Gegenstände ihm am geläufigsten und gegenwärtigsten waren. „Daher kann man sagen, daß die Poesie ganz auf Erfahrung beruhe", und daß ein Märchen, besonders für einen jungen Dichter, eine sehr schwierige Aufgabe sei. (I, 189 ff.)

Nicht zuletzt waren es diese nur auszugsweise wiedergegebenen Gedanken Klingsohrs, die dazu geführt haben, in Klingsohr Goethe und somit in Novalis' Roman ein Seitenstück zum „Wilhelm Meister" zu sehen. Auch O. Walzel hält diese beiden Kapitel im „Ofterdingen" für Novalis' letzte endgültige Ergebnisse seiner Bemühungen um das Wesen der Dichtkunst[11]. „Der junge Dichter kann nicht kühl und besonnen genug sein", ist Walzel ein Leitmotiv für Novalis' Einblicke in das Wesen der Poesie. „Der ältere Dichter steigt nicht höher als er es gerade nötig hat", klingt Walzel „wie ausdrücklicher Widerruf scharfer Worte über die ‚Lehrjahre'[12]." (Walzel, S. 96 ff.) Alle diese Fingerzeige Klingsohrs seien Abwandlungen des Themas der „ins Reale verliebten Beschränktheit". So kommt Walzel zu dem Ergebnis: Novalis „geht an den ‚Lehrjahren' durchaus im Sinn der ins Reale verliebten Beschränktheit auf, was für Goethe echteste Poesie ist, und er kann sich aus eigener Einsicht zu gleicher Überzeugung bekennen. Nicht ohne Hemmung gelangt er so weit; nur nachdem er vorher an den ‚Lehrjahren' abfälligste Kritik geübt hat. Bis zuletzt mag ihm mehr als ein Zug der ‚Lehrjahre' unerträglich geblieben sein; aber er dringt tief und willig voll Bewunderung ein in die Kunst der Darstellung Goethes und gibt nun unbedenklich ältere Neigung zu lebensfernerem, weniger ins Reale verliebten Dichten auf." (Walzel, S. 200.)

Novalis also zum Schluß wieder ein Schüler und Verehrer Goethes!

Wir können diese Ansicht nicht teilen, aus zwei Gründen:

---

[11] O. Walzel, Poesie und Nichtpoesie, Frankfurt a/M. 1937.

[12] Wie wir sie oben wiedergegeben hatten, aus dem Brief an Tieck, 23. Februar 1800 (IV, 331).

In den letzten Monaten des Jahres 1799 begann Novalis seinen „Heinrich v. Ofterdingen". Am 5. April 1800 war der erste Teil beendet, wie Novalis an Fr. Schlegel und gleichzeitig an Ludwig Tieck schrieb. (IV, 332 ff.) Dazwischen, am 23. Februar 1800, hatte Novalis im Brief an Tieck die scharfe Kritik an „Wilhelm Meister" geübt, der ihm ein „Candide gegen die Poesie — ein nobilitierter Roman" geworden war, in dem „mit Stroh und Läppchen der Garten der Poesie nachgemacht ist". „Ich wollte noch viel darüber sagen," schrieb er, „denn es ist mir alles so klar und ich sehe so deutlich die große Kunst, mit der die Poesie durch sich selbst im ‚Meister' vernichtet wird — und während sie im Hintergrunde scheitert, die Ökonomie sicher auf festem Grund und Boden mit ihren Freunden sich gütlich tut und achselzuckend nach dem Meere sieht." (IV, 331.)

Wenn Klingsohrs Worte Novalis' letzte Überzeugung wären, so müßte er in der Zeit vom 23. Februar bis zum 5. April, also in wenig mehr als einem Monat, nicht nur seine Ansichten über den „Wilhelm Meister" grundlegend geändert haben, er müßte außerdem in dieser kurzen Zeit Klingsohrs Gespräch mit Heinrich dem sicher fast fertigen ersten Teil des Romans organisch eingefügt haben.

Den zweiten Grund unserer Ablehnung der Walzelschen Ansicht sehen wir in der ganzen Anlage, in Form und Gehalt des „Heinrich v. Ofterdingen" selbst. Wenn Märchen so schwer zu erzählen sind, wie Klingsohr sagt, warum schrieb Novalis seines? Nur um es zu versuchen? Oder hielt er sich, wie Klingsohr, den er es erzählen läßt, selbst für einen reifen Meister der Dichtkunst? (Novalis war damals 28 Jahre alt!) Auch können wir weder in Form noch in Gehalt des Romans die „ins Reale verliebte Beschränktheit" des Dichters entdecken. Und schließlich stehen am Anfang des zweiten Teiles, im Gespräch Heinrichs mit Sylvester, Gedanken, die „die höchste Auffassung vom Wesen der Dichtkunst, die je formuliert worden ist[13]", aussprechen: „Also ist der wahre Geist der Fabel eine freundliche Verkleidung des Geistes der Tugend, und der eigentliche Zweck der untergeordneten Dichtkunst, die Regsamkeit des höchsten, eigentümlichsten Daseins. Eine überraschende Selbstheit ist zwischen einem wahrhaften Liede und einer edeln Handlung. Das müßige Gewissen in einer glatten, nicht widerstehenden Welt wird zum fesselnden Gespräch, zur alleserzählenden Fabel. In den Fluren und Hallen dieser Urwelt lebt der Dichter, und die Tugend ist der Geist seiner irdischen Bewegungen und Einflüsse. So wie diese die unmittelbar wirkende Gottheit unter den Menschen und das wunderbare Widerlicht der höheren Welt ist, so ist es auch die Fabel. Wie sicher kann nun der Dichter den Eingebungen seiner Begeisterung oder, wenn auch er einen höhern überirdischen Sinn hat, höhern Wesen folgen und sich seinem Beruf mit kindlicher Demut überlassen. Auch in ihm redet die höhere Stimme des Weltalls und ruft mit bezaubernden Sprüchen in erfreulichere, bekanntere Welten." (I, 236.)

---

[13] Kluckhohn in der Einleitung zu Novalis' Schriften, Bd. 1, S. 79.

Hier ist Heinrich zum Dichter gereift, hier erst spricht Novalis seine tiefsten Einsichten über das Wesen der Dichtkunst aus. Klingsohr aber war für Heinrich, was Goethe für Novalis war: Der Lehrer in der Dichtkunst, soweit sie überhaupt lernbar ist.

Es sollte hier nicht unsere Aufgabe sein, an Hand einer Analyse oder Interpretation des „Ofterdingen"-Fragments jetzt die einzelnen Punkte aufzustellen, in denen die Theorie und der Roman Novalis' miteinander übereinstimmen oder voneinander verschieden sind; wobei wir uns außerdem der Schwierigkeit bewußt werden müßten, eine einigermaßen erschöpfende Analyse und Interpretation mit solchen Begriffen und Mitteln auszuführen, die Novalis natürlich zu einem großen Teil unbekannt sein mußten, die wir also nur schwer an Novalis' Theorie herantragen könnten. Wir wollen hier nur die Erkenntnis festhalten, daß, wie so oft, auch hier der Roman noch über die Theorie des Romans hinausging, das will sagen, daß wir mit Novalis' Begriffen den Roman bei weitem nicht ausschöpfen würden.

AUSBLICK.

Wenn Novalis uns auch in seinen Fragmenten eine beträchliche Anzahl noch für uns Heutige wertvollster Gedanken gab: die Schöpfung seines „innern Sinns", der „Heinrich v. Ofterdingen", hat den größeren Ewigkeitswert, wie immer das Kunstwerk vor der Theorie. Obgleich Bruchstück, gibt uns der „Ofterdingen" in dichterischer Vollendung Weltbild und -anschauung seines Schöpfers. Diesseits und Jenseits, Märchen und Wirklichkeit gehen ineinander über. Eine tief religiöse Überzeugung lehrt die Auferstehung in einer schönern, weil wesenhaftern Welt, der Tod ist nur das Tor zu dieser neuen Welt, er gehört zum Leben wie die Geburt selbst und die Wiedergeburt. Damit aber ist die Form des Romans gesprengt. Wenn Raum und Zeit und Wirklichkeit überwunden sind wie hier, so kann das Ganze nicht mehr die Darstellung eines Lebenseinheit oder eines Lebensausschnittes sein, wie wir es vom Roman wohl verlangen. Auch die Darstellung der Unendlichkeit, das Ziel der Romantik, könnte eben nur endlich sein, d. h. durch die Form begrenzt, aber gerade dadurch über sich hinausweisend. Auf seine Weise hatte Novalis versucht, dem Leben seinen Sinn wiederzugeben, der seit dem Untergang der Antike dem Leben verloren gegangen schien. Der „Ofterdingen" ist, wie jedes echte Kunstwerk, der Form und dem Gehalt nach innerstes Bekenntnis unseres Dichters, ein Zeugnis seiner eigenschöpferischen Weltansicht, und besitzt somit den Ewigkeitswert, wie Novalis ihn selbst von jedem wahren Kunstwerk forderte.

Von dieser romantischen Weltanschauung Novalis', die die Wirklichkeit in die Ferne rückte, um den Blick in die Unendlichkeit nicht zu hemmen, sind wir heute allerdings abgerückt. Wir versuchen, den Augenblick unter den Gesichtspunkt der Ewigkeit zu stellen, und unser Leben wird uns erst wertvoll, wo wir es als Teile der Unendlichkeit empfinden, nicht, wie den Romantikern, wenn sie ihr Leben in die Unendlichkeit flüchteten. Ausdruck einer solchen Sehnsucht in die Unendlichkeit ist der „Ofterdingen", aber in dieser geistigen Sehnsucht verspüren wir doch den Pulsschlag des deutschen Menschen. Wir verspüren ihn besonders da, wo der Geist sich seiner selbst am wenigsten bewußt ist, nämlich in der Sprache. Hier hat Novalis im „Ofterdingen" seine Meisterschaft bewiesen und den „Wilhelm Meister" übertroffen, hier zeigte Novalis sich als ein wahrhaft „Sprachbe-geisterter", wie er es selbst geahnt hatte: „Wie, wenn ich aber reden müßte? und dieser Sprachtrieb zu sprechen, das Kennzeichen der Eingebung der Sprache, der Wirksamkeit der Sprache in

mir wäre? und mein Wille nur auch alles wollte, was ich müßte, so könnte dies ja am Ende ohne mein Wissen und Glauben Poesie sein und ein Geheimnis der Sprache verständlich machen? und so wär ich ein berufener Schriftsteller, denn ein Schriftsteller ist wohl nur ein Sprachbegeisterter?" (II, 431.)

Der frühe Tod hat Novalis seinen Roman nicht vollenden lassen. Fr. Schlegels Erwartung, daß Novalis seiner Zeit einen neuen „Mythos" schenken würde[14], war nicht in Erfüllung gegangen. Mit Novalis starb der einzige berufene Dichter der Romantik, der imstande gewesen wäre, eine geschlossene Weltschau dichterisch zu gestalten, aus Religion, Wissenschaft und Philosophie seiner Zeit einen Mythos zu schaffen, ein einheitliches und in sich geschlossenes Symbol der Welt. Die Voraussetzung dazu, die geschlossene Weltschau, hatte Novalis sich erarbeitet. Wäre seine Zeit reif gewesen, den Mythos eines Novalis aufzunehmen? In allem hatten die Romantiker sich an eine Schicht ihres Volkes gewandt, wie Schleiermacher in seinen Reden über die Religion „An die Gebildeten unter ihren Verächtern". Volk und Volksgemeinschaft, als höhere Lebensformen der einzelnen Schichten, war damals ein unbekannter Begriff. Darum konnte ein wahrer Mythos nicht entstehen, denn er setzt die Gemeinsamkeit der Grundlagen der geschlossenen Weltschau im ganzen Volk voraus. Diese Grundlage zu schaffen, blieb erst unserer Zeit vorbehalten.

[14] Fr. Schlegel in seinen „Epochen der Dichtkunst" und im „Gespräch über die Poesie".

LITERATURVERZEICHNIS.

Novalis' Schriften, 4 Bde. Ausg. Paul Kluckhohn, Leipzig 1929.
Goethes Werke, Festausgabe von R. Petsch.
Schillers Werke, Ausgabe Bellermann, 7. Bd., her. v. Petsch, Leipzig.
Schiller und *Goethe*, Briefwechsel, Eugen Diederichs, Jena 1905.
Athenäum, 1. Bd., 2. Stück (Berlin 1798), Neudruck.
Jean Pauls gesammelte Werke, Herm. Böhlaus Nachf., Weimar 1935, 1. Abt., 11. Bd. (Vorschule der Ästhetik).
Dilthey, W.: Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig 1913.
Donner, E. O.: Der Einfluß Wilhelm Meisters auf den Roman der Romantiker. Helsingfors 1893.
Gloege, G.: Novalis' Heinrich v. Ofterdingen als Ausdruck der Persönlichkeit. Leipzig 1911.
Havenstein, E.: Fr. v. Hardenbergs ästhetische Anschauungen. Berlin 1909.
Haym, R.: Die romantische Schule (1870). Berlin 1906.
Heilborn, J.: Novalis der Romantiker. Berlin 1901.
Hirt, E.: Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung. Berlin 1923.
Huch, R.: Blütezeit der Romantik. Leipzig 1911.
Klages, L.: Vom Wesen des Rhythmus. Kampen a/Sylt 1934.
Lukács, G.: Theorie des Romans. Berlin 1920.
Obenauer, J.: Hölderlin — Novalis. Jena 1925.
Petsch, R.: Wesen und Formen der Erzählkunst. Halle 1934.
— Epische Grundformen. Germanisch-romanische Monatsschrift, 1928.
— Über Wesen, Bedeutung und innere Form der Dichtung. Zeitschr. f. deutsche Kulturphilosophie, 1937, III, 2.
— Der Aufbau der dramatischen Persönlichkeit und ihrer „Welt". Deutsche Vierteljahrsschrift f. Lit. u. Geistesgesch., XIII, Heft 2.
— Die dramatischen Figuren bei Kleist, Goethe u. a. (bisher unveröffentlicht).
Pingoud, Ch.: Grundlinien der ästhetischen Doktrin Fr. Schlegels. Diss., Stuttgart 1914.
Schubarth: Novalis' Leben, Dichten und Denken. Gütersloh 1887.
Spenlé, E.: Novalis. Paris 1904.
Strich, F.: Deutsche Klassik und Romantik. München 1922.
Walzel, O.: Poesie und Nichtpoesie. Frankfurt a/M. 1937.
Woltereck, K.: Goethes Einfluß auf Novalis' H. v. Ofterdingen. Diss., München 1914.

LEBENSLAUF.

Am 2. September 1912 wurde ich als Sohn des Verwaltungsbeamten E. H. G. N. Guenther und seiner Frau, geb. Käckenmester, in Hamburg geboren. Die Oberrealschule besuchte ich bis zur Reifeprüfung Ostern 1931. In Hamburg studierte ich von 1931 bis 1936 Literaturwissenschaft und Germanistik bei den Professoren R. Petsch, C. Borchling, P. Böckmann; englische Philologie bei den Professoren E. Wolff, M. Schütt; Geschichte bei den Professoren J. Hashagen, R. Matthes, A. Schüz; Philosophie bei Professor H. Sauer. Das Sommersemester 1933 hörte ich in Berlin bei den Professoren A. Hübner, M. Herrmann; A. Brandl; H. Oncken, C. Breysig. Im Juni 1937 bestand ich das Examen für das Lehramt an höheren Schulen.

Zu besonderem Dank fühle ich mich meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. R. Petsch, verpflichtet, der seinen Studenten Freund und Berater ist, und dessen Anregungen im gemeinschaftlichen Arbeiten im Seminar diese Dissertation ihre Entstehung verdankt.

Ernst Guenther.